De Verloren Zoon

Een serie van vijf glasruitjes in het Centraal Museum

Sara Hashemi 3983056
Masterscriptie Track Oude Kunst
Begeleider: Thijs Weststeijn
Tweede lezer: Martine Meuwese

Inhoud

Inleiding	3
Hoofstuk 1 Historische achtergronden	6
Hoofdstuk 2 De Verloren Zoon	16
Hoofdstuk 3 Iconografische traditie	18
Hoofdstuk 4 Maatschappelijke veranderingen	23
Conclusie	29
Appendix	31
Afbeeldingenlijst	34
Literatuurlijst	76

Inleiding

In 1487 legde Hans Memling (1430-1494) de laatste hand laan een tweeluik dat hij in opdracht had gemaakt voor een klant uit een prominente patriciërsfamilie uit Brugge, Maarten van Nieuwenhove.[1] In dit tweeluik is hij rechts ten halve lijve geportretteerd, kijkend naar een voorstelling van Maria met kind aan de linkerkant (zie afb. 1). Van Nieuwenhove heeft zijn handen in gebedshouding, met voor hem een opengeslagen gebedenboek. Dat het hier om Maarten van Nieuwenhove gaat is te zien aan de inscriptie in de originele lijst, maar het schilderij zelf bevat ook aanwijzingen voor zijn identiteit. Het raam in de linkerbovenhoek van het paneel met Maria en kind bevat centraal het wapen en de wapenspreuk van zijn familie. In de hoeken zijn vier glasruitjes geplaatst met een voorstelling van een hand die zaden plant; dit is een verwijzing naar zijn achternaam ''Nieuwehove".[2] Nog een verwijzing in glas is te vinden in de rechterbovenhoek van het paneel met van Nieuwenhove, waar een in gebrandschilderde voorstelling zijn naamheilige, Martinus, een stuk van zijn mantel afsnijdt en dat schenkt aan de bedelaar. De betekenis van de twee glasruitjes aan de rechterzijde van Maria zijn lastiger uit te leggen. De ruitjes tonen de heilige Gregorius en de heilige Christoffel. Dirk Vos heeft geopperd dat het hier misschien om twee persoonlijk gekozen beschermheiligen van Van Nieuwenhove gaat.[3] In dit tweeluik met vrijwel alleen muren en vensters op de achtergrond heeft Memling op meesterlijke wijze via de gebrandschilderde ramen een manier gevonden om ons meer informatie te geven over de identiteit en ambities van zijn opdrachtgever. De toevoeging van het gebrandschilderde glas in het voor de rest sobere interieur verheft de ruimte bovendien tot een vertrek in een bovengemiddeld vermogend huishouden.

Een ander voorbeeld van een laat middeleeuws interieur met glasruitjes is te zien in *de Annunciatie* van Joos van Cleve (1485-1541) (zie afb. 2). In dit werk zijn Maria en Gabriël ten voeten uit afgebeeld, waardoor er ook meer zicht is op het interieur waarin zij zijn geplaatst. Het gaat hier wederom om een vertrek van een welgesteld huishouden. Dit is te zien aan de rijkelijk gestoffeerde lakens van het hemelbed aan Maria's rechterzijde, de gedetailleerde afwerking van het meubilair, het drieluik en de glasruitjes geplaatst in het bovenlicht van het raam. De manier waarop Van Cleve het interieur heeft afgebeeld is bijzonder omdat het drie verschillende media naast elkaar laat zien die gangbaar waren in de laatmiddeleeuwse kunst voor het afbeelden van voorstellingen; glas, paneel en prent, geprikt op de muur naast het drieluik. Behalve de twee staande figuren is de voorstelling op de ruiten in dit werk niet goed zichtbaar. Zodoende hebben de glasruitjes in dit werk, in tegenstelling tot het drieluik en de prent er naast, geen iconografische connectie met de voorstelling op de voorgrond.[4] De vrij algemene invulling van de ruitjes wijst er ook op dat het hier om een decoratieve toevoeging aan het interieur gaat.

Door de fragiele aard van het medium is zestiende-eeuws gebrandschilderd glas zelden ongehavend bewaard gebleven in vergelijking met werken op paneel en papier uit dezelfde periode,

---

[1] Maximiliaan P.J. Martens, "Some reflections on the social function of diptychs." In: John Oliver Hand en Ron Spronk red. *Essays in context: unfolding the Netherlandisch diptych.* New Haven 2006, p. 89.
[2] Barbara Lane, *Hans Memling. Master painter in fifteenth-century Bruges.* Turnhout 2009, p. 267.
[3] Dirk de Vos, *Hans Memling. Het volledige oeuvre.* Antwerpen 1994, p. 279.
[4] Timothy B. Husband, red. *The Luminous Image. Painted glass roundels in the Lowlands 1480-1560.* New York: Metropolitan Museum of Art 1995, p. 13.

maar dat neemt niet weg dat het een populair medium was waar veel vraag naar bestond.[5] Deze glasruitjes zijn tegenwoordig vaak niet meer te zien op de originele locaties, maar wel in musea. Onder andere het Rijksmuseum Amsterdam en de Lakenhal in Leiden hebben een grote collectie glaskunst die ook te zien is op zaal. Ook het Centraal Museum in Utrecht heeft een kleine verzameling glasruitjes. Het gaat hier om een serie van vijf ruitjes (zie afb. 5 t/m 9) met scènes uit de parabel van de Verloren Zoon (Lucas 15:1-10). Ze zijn in relatief goede staat bewaard gebleven en zijn een mooi voorbeeld van hoogstaande glaskunst uit de vroege zestiende eeuw. Deze vijf ruitjes zullen het onderwerp zijn van mijn scriptie. In mijn scriptie zal ik proberen om de iconografische betekenis van de verschillende scènes die te zien zijn op de ruitjes uit een te zetten. Behalve de achterliggende betekenis van elk ruitje zal ik ook proberen om de thematiek van de parabel uit een te zetten en te plaatsen in de culturele context van de vijftiende en zestiende in de Nederlanden. Om deze context uit te leggen, zal ik in het eerste hoofdstuk in twee delen de cultuur waarin deze ruitjes tot stand kwamen uiteen te zetten. Het eerste deel gaat over de sociaaleconomische aspecten zoals de productie in de ateliers en de vraag en het aanbod van de ruitjes. Het tweede deel gaat over de verschillende soorten onderwerpen die te vinden zijn in de voorstellingen op de ruitjes en de invloed van de iconografie van deze voorstellingen op de functie ervan. Kunstenaars, opdrachtgevers en de werking van de kunstmarkt komen ook aan bod. Vervolgens zal in hoofdstuk drie de iconografische traditie van de parabel en de geschiedenis daarvan in de Christelijke kunst nader onderzocht worden. Tenslotte wordt in hoofdstuk vier onderzocht of deze traditie door de eeuwen heen hetzelfde is gebleven of onderhevig is geweest aan veranderingen, en welke gebeurtenissen tot deze veranderingen hebben geleid.

Methodologie en Theoretisch kader

Om de iconografische betekenis en het iconologische thema van deze serie glasruitjes vast te stellen zal ik in mijn scriptie gebruik maken van het model van Erwin Panofsky zoals hij die heeft beschreven in zijn boek *Iconologie. Thema's en symboliek bij de Renaissanceschilders* uit 1939.[6] Wanneer het aankomt op het bestuderen van de achterliggende betekenis van een kunstwerk heeft Panofsky een drie stappen plan ontwikkeld:

A. Een beschrijving van het onderwerp. Panofsky noemt dit de *pre-iconografische beschrijving* waarbij het *primaire* of *natuurlijke* onderwerp zo letterlijk mogelijk beschreven wordt. Elementen zoals vorm, kleur, en objecten (mens, dier, planten, voorwerpen, huizen, etc.) vormen de basis van deze beschrijving. Hierbij moet kunsthistorisch jargon vermeden worden. Een *Ecce Homo* bijvoorbeeld zal beschreven moeten worden als 'een man met een doornenkroon op zijn hoofd'.
B. Het plaatsen van het primaire onderwerp in de context van het verhaal, de mythe of de allegorie waarbij het hoort. Een naakte vrouw met een appel in haar hand zal herkent worden als Eva, en het verhaal dat bij dit primaire onderwerp hoort is Genesis. Dit benoemt Panofsky als de *iconografische analyse in engere zin.* Bij deze tweede stap is enige kennis van literaire bronnen nodig om de verschillende typologieën te herkennen en in te delen in hun verhalen.

[5] C.J. Berserik en J.M.A. Caen, *Silver-stained roundels and unipartite panels before the French Revolution. Flanders, vol. I: the province of Antwerp.* Turnhout 2007, p. XVII-XVIII.
[6] Erwin Panofsky, *Iconologie. Thema's en symboliek bij de Renaissanceschilders,* Utrecht 1970, pp. 7-20.

C. De interpretatie van de *intrinsieke betekenis of inhoud* van het werk. Deze interpretatie is niet hetzelfde als de interpretatie van figuren, verhalen of allegorieën. Het gaat hier om de bredere context van het onderwerp in (kunst)historische zin. Panofsky benoemt deze manier van interpreteren *iconografische synthese,* oftewel de *iconografische interpretatie in diepere zin*. Wanneer je deze interpretatie hebt achterhaald heb je ook de iconologie van het werk vastgesteld. De iconologie gaat een stap verder dan de iconografie. Om de iconologie van het werk te achterhalen moet ook gekeken worden naar historische gebeurtenissen en geestelijke en culturele stromingen die betrekking hebben op het onderwerp en die meer licht kunnen schijnen op de thematiek van het gekozen onderwerp. Een voorbeeld hiervan is Albrecht Dürer's *Vier ruiters van de Apocalyps* uit 1497. Wanneer de iconografie van dit werk in engere zin wordt geïnterpreteerd is te zien dat Dürer een scène uit Openbaring 6 heeft afgebeeld. Maar wanneer we kijken naar de periode waarin deze houtsnede is uitgebracht (in de laatste jaren van de vijftiende eeuw) zien we dat er in die tijd onder het volk het idee heersten dat de Apocalyps in het jaar 1500 plaats zou vinden.[7] Deze vijftien-delige serie van houtsneden waar de *Vier ruiters van de Apocalyps* uit deel maakt is dus niet alleen een weergave van de Openbaringen van Johannes, maar zegt ook iets over de cultuur van die tijd.

Deze methode is in mijn scriptie als volgt terug te vinden:

1. In hoofdstuk twee maak ik een beschrijving van wat er te zien is op de ruitjes. Ook zal ik de verschillende versies die beschikbaar zijn van deze serie verspreid over collecties in Europa uiteenzetten. Hierbij heb ik dankbaar gebruik gemaakt van de inventarisatie van glasruitjes in Europa en Noord-Amerika van Kees Berserik, die heel genereus alle beschikbare afbeeldingen van deze serie met mij heeft gedeeld.
2. In hoofdstuk drie ga ik kijken naar de typologie van de Verloren Zoon in de Westerse kunstgeschiedenis door de eeuwen heen. Met behulp van Iconclass en de afbeeldingenbank van het RKD in Den Haag heb ik een selectie gemaakt van enkele kunstwerken waarvan ik denk dat ze representatief zijn voor de typologie van de Verloren Zoon.
3. In hoofdstuk vier beschrijf ik de maatschappelijke stromingen van de vijftiende en zestiende eeuw in de Nederlanden en hoe deze stromingen tot uiting komen in de kunst en literatuur van die tijd. Hierbij maak ik gebruik van primaire en secundaire literaire bronnen.
4. In mijn conclusie zal ik een korte samenvatting geven van alle hoofdstukken en zal ik proberen om door middel van iconografische synthese de intrinsieke betekenis van deze serie glasruitjes te achterhalen.

Een belangrijk punt die Panofsky niet meeneemt in zijn methode is het materiaal van het kunstwerk. Afhankelijk van het materiaal van het werk kan de beleving ervan sterk verschillen. Aangezien deze serie gemaakt is van glas en oorspronkelijk geplaatst was in ramen hebben natuurlijke omstandigheden, zoals zonlicht, een grote invloed op de verschijning van het werk. Ook de fragiele aard van het materiaal zal invloed gehad hebben op hoe men omging met deze ruitjes. Naast literaire bronnen zal ik ook onderzoeken of het materiaal invloed gehad kon hebben op de iconografie van het werk.

[7] Jeffrey Chips Smith, *The Northern Renaissance.* New York 2004, p. 200.

HOOFDSTUK 1: HISTORISCHE ACHTERGRONDEN

Vraag en Aanbod

In de vijftiende en zestiende eeuw kenden de Zuidelijke Nederlanden een ongekende economische voorspoed die resulteerde in de opkomst van de middenklasse. Burgers die profiteerden van de bloeiende handel en rijk waren geworden zochten naar manieren om deze rijkdom tot uiting te laten komen in hun nieuwverworven sociale positie. Er kwam een grote vraag naar luxeproducten, die voorheen alleen waren weggelegd voor de adel en de geestelijkheid. Een groot deel van de kunst die in deze periode werd gemaakt, ontstond in opdracht van de burgerij. Welgestelde burgers volgden de adel en geestelijkheid op de voet en gaven opdracht voor altaarstukken, geïllustreerde manuscripten en paneelschilderkunst. Maar er was ook een grote vraag naar kunstnijverheid producten. Met name in Antwerpen was er een bloeiende handel aan luxegoederen zoals laken, houtsnijwerk, edelsmeedkunst en glaswerken. De Italiaan Lodovico Guiccardini vermeldde in zijn *Descrittione di tutti i Paesi Bassi* (1566) aan koning Filips II dat er maar liefst 124 goudsmeden, 300 schilders en beeldsnijders, en 594 kleer- en kousenmakers werkzaam waren in Antwerpen.[8] De handel in luxegoederen in Antwerpen was zo vergevorderd dat omstreeks 1530 er zelfs sprake was van een permanente markt, in tegenstelling tot het middeleeuwse systeem waarbij de kunstmarkt maar eens in de zoveel tijd gehouden werd.[9] Dit wijst erop dat er een grote afzetmarkt was die voldeed aan het aanbod van kant-en-klare producten.

Historisch gezien kwam de grootste vraag naar gebrandschilderd glas van de geestelijkheid; de monumentale beglazing in kerken en kathedralen wijzen hierop. Gebrandschilderd glas in het bijzonder leende zich goed voor de vaak zeer gedetailleerde verhalende voorstellingen en heiligenlegenden. De monumentale ramen in kerken zijn vaak een combinatie van gebrandschilderd glas en glas-in-lood, waarbij de grote vlakken gekleurd glas van het glas-in-lood gebruikt werd voor de achtergrond van de voorstelling en het lichtere gebrandschilderde glas gebruikt werd voor het afbeelden van details zoals de gezichten, kleding en attributen van de heiligen. Gebrandschilderd glas werd echter niet alleen in kerken gebruikt. Vanaf de vijftiende eeuw zou deze techniek ook gebruikt worden voor het decoreren van ramen in openbare gebouwen en kloosters en gebrandschilderd glas vond zelfs zijn weg naar de huizen van de vermogende burgers die zich wilden meten aan de geestelijkheid en de adel.[10] Het gaat hier om kleine ronde of rechthoekige ruitjes van ca. 30 centimeter in doorsnee die met loodstrip in een kader van neutraal glas werden geplaatst. De ruitjes zelf bestonden uit één stuk gebrandschilderd glas. De vraag naar deze glasruitjes viel samen met de grote economische voorspoed van de vijftiende en begin zestiende eeuw.

Glasruitjes in huizen komen voor als vroeg als de eerste helft van de vijftiende eeuw. In een annunciatie van de Meester van Flémalle uit ca. 1415-1425 zijn in de bovenste vensters van de kruisramen vier gekleurde ruitjes te zien met heiligen (zie afb. 3). Deze instanties zijn echter zeldzaam. Bovendien lijken de ruiten gemaakt te zijn van glas-in-lood, zoals de rode en blauwe vlakken aangeven (zie afb. 4). Verreweg de meeste gebrandschilderde glasruitjes komen uit de periode 1480-1560, wanneer de productie van de ruitjes door de toenemende economische

---

[8] B. Dubbe en W.H. Vroom, "Mecenaat en kunstmarkt in de Nederlanden gedurende de zestiende eeuw." In: *Kunst voor de beeldenstorm. Noordnederlandse kunst 1525-1580.* Amsterdam en Den Haag 1986, p. 13.
[9] Vroom en Dubbe 1986 (zie noot 8), p. 13.
[10] Ilja Veldman, *Nederlands gebrandschilderd glas uit de zestiende eeuw.* Haarlem 2009, p. 3.

voorspoed op een grotere schaal werd uitgevoerd.[11] In de jaren zestig van de zestiende eeuw zouden de interne politieke conflicten een halt toe roepen aan de economische voorspoed en de daarbij gepaarde grote vraag naar luxeproducten.[12] Bovendien is er met de Beeldenstorm in 1566 een veel kunst verloren gegaan waaronder ook veel glaswerk. Door de fragiele aard van het medium was glas een makkelijk doelwit voor de radicale Protestanten. Mede dankzij deze politieke en economische beroeringen zou er een daling in de productie van luxegoederen zijn, waaronder ook glasruitjes.[13] In de 17e eeuw was nog veel vraag zijn naar gebrandschilderd glas, maar in mindere mate. Bovendien was het in deze periode gebruikelijker om alleen het familiewapen af te beelden in plaats van de verhalende voorstellingen. Vanaf de 18e eeuw kwam er een scherpe daling in de vraag naar gebrandschilderde ruitjes zijn, mede doordat neutraal glas en ramen met lateien de kruisramen zouden vervangen.[14] Er zou pas weer interesse komen in glasruitjes vanaf de 19e eeuw, ditmaal echter als op zichzelf staande kunstobjecten. Het waren vooral Engelse kunstverzamelaars die vraag hadden naar deze ruitjes met als doel om hun kastelen te decoreren in de ''gotische'' stijl.[15]

Wetenschappelijke interesse

Kunsthistorische interesse zou er pas in de 20e eeuw komen met het internationale project Corpus Vitrearum Medii Aevi (CVMA) dat werd opgericht in 1952.[16] Het project was een idee van professor Hans Robert Hahnloser, die in 1949 tijdens het zestiende congres van het Comité International d'Histoire l'Art (CIHA) het project voor het eerst bekend maakt. Het doel van de Corpus was om de tot dan toe beschikbare kunsthistorische informatie bij elkaar te brengen voor het beheer en behoud van gebrandschilderde vensters alsmede het onderzoek ernaar. Een van de directe redenen voor het stichten van deze organisatie waren de verwoestingen van de twee Wereldoorlogen.[17] Veel glas was immers beschadigd en toe aan restauratie, en glas dat uit voorzorg uit de vensters werd gehaald moest weer op de juiste manier terug gezet worden. Drie jaar later, in 1952, zou Hahnloser tijdens een congres in Amsterdam de richtlijnen voor het project presenteren en werd de oprichting van het CVMA geaccepteerd door de CIHA. Frankrijk, Duitsland, Zwitserland, België, Oostenrijk, het Verenigd Koninkrijk en Scandinavië waren de eerste leden van het corpus. Later zouden meer Europese landen zich hier bij aansluiten. Inmiddels zijn er zeventien landen lid van het corpus, waaronder ook Noord-Amerikaanse landen en Rusland. In Nederland zou er in 1981 een comité gesticht worden ten behoeve aan het onderzoek naar en de restauratie van monumentaal glas. De eerste publicatie verbonden aan dit comité van het Corpus Vitrearum werd uitgegeven in 1997.[18] Op het moment bestaat het comité uit vijf leden: Drs. C.J. Berserik, D.B.M. Hermans, Prosper de Jong, Dr. B.A.H.G. Jütte en Dr. Zsuzsanna Van Ruyven-Zeman. Onder leiding van Van Ruyven-Zeman is er in 2011 ook een boek uitgegeven met een inventaris van monumentale glazen in Nederland.[19] Een inventaris van

---

[11] Pieter C. Ritsema van Eck, *Gebrandschilderde ruitjes uit de Nederlanden 1480-1560.* Amsterdam 1999, p. 4
[12] Ritsema van Eck 1999 (zie noot 11), p. 4.
[13] Ritsema van Eck 1999 (zie noot 11), p. 4.
[14] Berserik en Caen 2007 (zie noot 5), p. XIX.
[15] Berserik en Caen 2007 (zie noot 5) p. XXI.
[16] Joost M.A. Caen, *The production of stained glass in de county of Flanders and the duchy of Brabant from the XVth to the XVIIIth centuries: materials and techniques.* Turnhout 2009, p. 90.
[17] Caen 2009 (zie noot 16), p. 90
[18] Henny van Harten-Boers en Zsuzsanna van Ruyven-Zeman met Christiane E. Coebergh-Surie en Herman Janse, *The Stained-Glass Windows in the Sint Janskerk at Gouda. I: The Glazing of the Clerestory of the Choir and of the Former Monastic Church of the Regulars*. Amsterdam 1997.
[19] Zsuzsanna van Ruyven-Zeman, *Stained glass in the Netherlands before 1795.* Amsterdam 2011.

glasruitjes in België is te vinden in de publicaties van C.J. Berserik en J.M.A. Caen, uitgegeven in 2007.[20] Een inventaris van glasruitjes in Nederland is er (nog) niet. In 1995 is er in het Metropolitan Museum in New York de grootste en tot nu toe enige tentoonstelling over zestiende-eeuwse ruitjes uit de Lage Landen georganiseerd.[21]

DE GLASRAMEN: VERVAARDIGING, VOORSTELLING EN FUNCTIE

Vervaardiging

De productie en verkoop van luxeproducten in de Nederlanden stond onder streng toezicht van de gilden. Gilden kwamen voor in de grote steden zoals Antwerpen, Gent, Leuven, Brussel en Brugge in de Zuidelijke Nederlanden en Utrecht, Haarlem en Dordrecht in de Noordelijke Nederlanden.[22] Deze ambachtslieden behoorden tot het overkoepelende Sint-Lucasgilde. Hieronder werden schilders, beeldhouwers, edelsmeden maar ook glazeniers ondergebracht. Elke ambacht had binnen het gilde een eigen 'natie', een groep van ambachtslieden die hetzelfde werk uitvoerden.[23] In Antwerpen wordt in 1534 voor het eerst het woord *ghelasscriver* gebruikt: er werd dus een verschil gemaakt tussen glasschilders en glazeniers.[24] De werkplaats van de ambachtslieden werd een atelier genoemd. Aan het hoofd daarvan stond een Meester die verschillende leerlingen onder zich in dienst had. In ruil voor voedsel en onderdak werkte een leerling voor de meester en leerde zodoende het vak. Na een periode van twee tot vier jaar mocht hij de Meesterproef uitvoeren: een opdracht waarbij een leerling liet zien dat hij de juist technische vaardigheden had om een kwalitatief hoogstaand product te leveren. Wanneer hij hiervoor geslaagd was, mocht hij zichzelf Meester noemen en zijn eigen atelier opzetten.[25]

Voor het aanbrengen van een voorstelling op glasruitjes moesten glasschilders verschillende technieken beheersen. Een voorstelling werd namelijk niet alleen geschilderd, maar ook in het oppervlak gekrast, vergelijkbaar met graveren en etsen. Allereerst werd er een laag grisailleverf op het glas aangebracht. Vervolgens werden met borstels en kwasten de contouren aangebracht door delen van de grisailleverf weg te vegen. Als laatste werd een burijn gebruikt om details en accenten in de verflaag te krassen. Het was ook mogelijk om de voorstelling direct op het glas aan te brengen door te schilderen met grisailleverf in plaats van die weg te krassen.[26] Om kleur aan te brengen wordt er zilvernitraat gebruikt. Deze chemische samenstelling wordt aan de achterzijde van het glas aangebracht. Bij het branden ervan in de oven gaat het zilvernitraat een reactie aan met het glas, waardoor het een gele kleur krijgt. Afhankelijk van de chemische samenstelling en de duur van het branden kan de kleur variëren van geel tot rood.[27]

De voorstellingen die gebruikt werden waren vaak ontwerpen van andere kunstenaars. Sommige van hen maakten ontwerpen die specifiek bedoeld waren voor ruitjes, maar van andere

---

[20] C.J. Berserik en J.M.A. Caen, *Silver-stained roundels and unipartite panels before the French Revolution. Flanders, vol. I: the province of Antwerp.* Turnhout 2007.
[21] Husband, red. 1995 (zie noot 4), p. 13.
[22] Caen 2009 (zie noot 16), p. 98.
[23] Caen 2009 (zie noot 16), p. 98.
[24] Caen 2009 (zie noot 16), pp. 98-99.
[25] Caen 2009 (zie noot 16), pp. 99-100.
[26] Ritsema van Eck 1999 (zie noot 11), pp. 6-7.
[27] Ritsema van Eck 1999 (zie noot 11), p. 7.

kunstenaars werden al bestaande prenten en tekeningen hergebruikt. Over deze samenwerking tussen prent- en tekenkunst en glasschilderkunst zal later meer uitgeweid worden.

Voorstelling en functie

De voorstellingen op glasruitjes behelsden een breed scala aan onderwerpen. Ze konden versierd zijn met het familiewapen van de stichter, zoals we gezien hebben in het tweeluik van Memling, maar konden ook verhalende voorstellingen bevatten. Deze voorstellingen konden ontleend zijn aan het Oude en Nieuwe Testament, maar ook mythologische verhalen uit de antieke oudheid en fabels konden als onderwerp genomen worden. Allegorische onderwerpen zoals de maanden van het jaar kwamen ook voor. De thema's die op glasruitjes zijn uitgebeeld zijn traditioneel iconografische programma's die in de middeleeuwen al bekend waren en die, zoals we al zagen, ook overeen kwamen met de onderwerpen die ook gebruikt werden voor miniaturen, prenten en paneelschilderkunst.[28] De politieke en religieuze veranderingen hadden echter ook effect op de kunsten.. Glasruitjes konden religieuze voorstelling bevatten, zoals de ruitjes in de Memling diptiek laten zien, maar dat hoefde niet.[29] Glasruitjes zijn niet alleen te vinden in huizen van de vermogende burgerij, maar ook in openbare gebouwen zoals stadhuizen, rechtszalen, en gasthuizen.[30] We zullen zien dat de plek waar glasruitjes geplaatst werden ook van belang is bij de verklaring van de iconografie. Maar eerst zal er een onderscheid gemaakt worden tussen de meest voorkomende iconografische thema's in de zestiende -eeuwse Nederlandse kunst. Ilja Veldman maakt voor de iconografie van deze periode onderscheid tussen drie categorieën: religieuze thema's, onderverdeeld in Oude en Nieuwe Testament, humanisme en reformatie.[31]

Populaire Themas

Nieuwe Testament

Religieuze kunst in de zestiende eeuw tot aan de Reformatie was veelal een voortzetting van de thematiek uit de vijftiende eeuw. Vooral onder de invloed van de *devotia moderna* werd er een grote nadruk gelegd op een meer persoonlijke beleving van het geloof.[32] Volgens de filosofie van de devotia moderna was de geloofsbeleving van de gewone mens niet meer exclusief weggelegd tijdens kerkelijke rituelen zoals de mis, maar kon nu ook in het comfort van hun eigen huis beleefd worden. Deze persoonlijke devotie werd onder andere bereikt door panelen of drieluiken van een klein formaat te bestellen die makkelijk in huis geplaatst konden worden, zoals te zien is in de *Annunciatie* van Van Cleve (afbeelding 2). Ook werden er vaak getijdenboeken die uitgebreid geïllustreerd waren met verluchtingen besteld voor privédevotie; de biddende bezitter kon daar dan bij mediteren. Omdat paneelschilderingen en getijdenboeken op aanvraag werden gemaakt, was het gebruikelijke om de gelijkenis van de stichter in het werk toe te voegen. Ze werden vaak knielend met hun handen

[28] Veldman 2009 (zie noot 10), p. 13.
[29] Husband, red. 1995 (zie noot 4), p. 13.
[30] Ritsema van Eck 1999 (zie noot 11), p. 5.
[31] Ilja M. Veldman, "Characteristics of Iconography in the Lowlands during the Period of Humanism and the Reformation: 1480-1560." In: *The luminous image. Painted glass roundels in the Lowlands. 1480-1560.* New York: Metropolitan Museum of Art 1995, p. 15.
[32] Graig Harbison, 'Visions and Meditations in Early Flemish Painting', *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 15 (1985) nr. 2, p. 87.

in gebedshouding op de zijluiken of in de miniaturen afgebeeld. Hoogstwaarschijnlijk namen de stichters tijdens het gebed precies deze houding aan. Volgens de devotia moderna was het doel van het gebed namelijk om door middel van geconcentreerde devotionele contemplatie visioenen van de heilige maagd Maria of Christus voor ogen te krijgen. [33] Het diptiek van Maarten van Nieuwenhoven is hier een goed voorbeeld van (zie afb. 1). Maria en Jezus zijn niet zomaar toegevoegd in het werk, hun aanwezigheid is een direct gevolg van de immense spirituele concentratie die voortvloeit uit het gebed van Van Nieuwenhove.

Voor de minder gegoede gelovigen die zich geen op maat gemaakte devotieobjecten konden permitteren, waren er, dankzij de komst van de drukpers, goedkopere varianten van boeken die rijkelijk geïllustreerd waren met houtsneden.[34] Waar in de vijftiende eeuw de grootste nadruk gelegd zou worden op de Passie van Christus, de mis, en het gebed, zou er in de zestiende eeuw onder invloed van de reformatie en het humanisme een grotere nadruk gelegd worden op het Woord en de morele lessen die uit de Bijbel getrokken konden worden.[35] Er werd veel waarde gehecht aan het zelf lezen en begrijpen van de Bijbel. Onder andere met het drukken van bijbels in het Nederlands, naar voorbeeld van Maarten Luther die de Bijbel uitgaf in het Duits, zouden de christelijke doctrines begrijpelijker worden voor de gewone gelovige.

In de (prent)kunst zouden episodes uit het leven van Christus en zijn parabels vaker afgebeeld worden. Verhalen uit het leven van Christus in de kunst altijd al prominent geweest. Waar in de middeleeuwen het lijden van Christus de meeste aandacht kreeg, zou in de vijftiende en zestiende eeuw een grotere nadruk gelegd worden op de goede daden van Jezus. Hierover zal in hoofdstuk vier meer verteld worden. De prenten met parabels werden veelal in verhalende series uitgegeven om de gebeurtenissen zo begrijpelijk mogelijk te maken.[36] De parabels werden op zo'n manier afgebeeld dat de series een expliciete morele betekenis kregen. Het waren episodes die lieten zien hoe men een goed christelijk leven kon leiden. Ook op glasruitjes zouden deze onderwerpen terugkeren. De parabel van Lazarus en de rijke man (Lucas 16:19) is bijvoorbeeld afgebeeld op een ruitje dat zich in de Lakenhal bevindt (zie afb. 10). Op de voorgrond is de stervende Lazarus te zien. De rijke man is zich van geen kwaad bewust en zit aan zijn feestmaal. Ondanks zijn dood heeft Lazarus echter niets te vrezen, omdat zijn ziel door een engel wordt weggedragen om in Abrahams schoot geplaatst te worden. Er konden verschillende lessen uit deze parabel getrokken worden. Voor arme mensen bood het hoop dat het leven na de dood beter voor hen zou zijn; voor rijke mensen diende het als waarschuwing tegen hebzucht. Tegelijkertijd is het een aansporing om tijdens hun leven barmhartig te zijn, want voor mensen die geen goede daden verrichtten zou het, net zoals de rijke man die in de hel terecht kwam, slecht aflopen.

Ondanks de verschuiving van het leven van Christus naar de parabelen van Christus bleef een onderwerp als de Passiereek mateloos populair. In de prentkunst was het een van de meest voorkomende onderwerpen die door veel prentmakers uitgebracht werd.[37] Van een van de

---

[33] Lynn Jacobs, *Opening doors: the early Netherlandish triptych reinterpreted.* Pennsylvania 2012, p. 17.
[34] Veldman 1995 (zie noot 31), p. 16.
[35] Veldman 1995 (zie noot 31), p. 17.
[36] Veldman 1995 (zie noot 31), p. 19.
[37] Daantje Meuwissen (red.). *Jacob Cornelisz van Oostsanen (ca. 1475-1533). De Renaissance in Amsterdam en Alkmaar.* Alkmaar en Amsterdam: Stedelijk Museum Alkmaar en Amsterdam Museum 2014.

succesvolste prentmakers van zijn tijd, Jacob Cornelisz van Oostsanen (ca. 1475-1533), is een reeks van glasruitjes gemaakt gebaseerd op zijn Passiereeks (zie afb. 11 en 12).

Typologieën

Verhalen uit het Oude Testament werden traditioneel gezien als prefiguraties van de gebeurtenissen in het Nieuwe Testament. Voorstellingen uit het Oude Testament werden voornamelijk afgebeeld in boeken als de de *Biblia Pauperum* en *Speculum humanae salvationis* naast een voorstelling uit het Nieuwe Testament waar ze een typologisch verband mee hadden. De gekozen voorstellingen uit het Oude Testament bestonden uit een verhaal in de tijd voorafgaand aan Mozes (*ante legem*) en een verhaal dat daarna plaatsvond (*sub lege*). De annunciatie werd bijvoorbeeld in verband gebracht met de zondeval en met het vlies van Gideon, want de aankondiging van de komst van Jezus werd gezien als het begin van de verlossing na de zondeval en het miraculeuze vlies van Gideon dat nat werd van de dauw gold als een metafoor voor de onbevlekte ontvangenis. Het met elkaar in verband brengen van het Oude Testament met het Nieuwe Testament was al gebruikelijk in de christelijke kunst, maar met de komst van de drukpers zouden teksten zoals de *Biblia Pauperum* een grote verspreiding onder het volk kennen.[38] Het doel van deze verspreiding was om het ongeletterde volk kennis te laten nemen van de belangrijkste momenten in de Bijbel. Verhalen uit het Oude Testament waren dus algemeen bekend, maar wel in de context van het Nieuwe Testament. Zelfs wanneer iemand een op zichzelf staande afbeelding van een Oudtestamentisch verhaal onder ogen kreeg zou het in verband worden gebracht met het bijbehorende Nieuwtestamentische verhaal.[39]

Met de komst van drukpers werd het makkelijker om steeds omvangrijkere edities van de Bijbel uit te geven, inclusief afbeeldingen. In 1478 zou de Keulse drukker Heinrich Quentell een Bijbel uitbrengen met meer dan honderd houtsneden die verhalen uit het Oude Testament afbeeldden, waaronder ook veel niet-typologische gebeurtenissen. De prenten die bij dit soort bijbels gedrukt werden zouden een grote inspiratiebron zijn voor kunstenaars.[40] Ook in de Nederlanden zouden geïllustreerde bijbels gedrukt worden waarbij de Duitse bijbels als voorbeeld zouden dienen voor de Nederlandstalige bijbels.[41] Het werd ook steeds gangbaarder om voorstellingen uit het Oude Testament op zichzelf af te beelden zonder het nieuwtestamentische type ernaast. Lucas van Leyden was een van de eerste kunstenaars die series prenten uitbracht met gebeurtenissen uit het Oude Testament als onderwerp. Gedurende de zestiende eeuw zouden veel prentenmakers zijn voorbeeld volgen en nam de populariteit van de Oudtestamentische personages zoals Abraham, Daniël en Tobit toe in de prenten. De vele uitdagingen en beproevingen die zij doormaakten vonden veel begrip bij de mensen en kan de toenemende populariteit verklaren.[42]

Een andere verklaring voor de toenemende aandacht voor Oudtestamentische voorstellingen is de invloed van de Reformatie. Onder invloed hiervan kregen de morele lessen die uit de verhalen getrokken konden worden meer aandacht. De gebeurtenissen uit het Oude Testament werden expliciet in verband gebracht met een morele gedragscode.[43] De situaties waarin de personages in terecht kwamen en de manier waarop zij reageerden werden niet alleen als een voorbeeld van goed

[38] Veldman 1995 (zie noot 31), p. 19.
[39] Veldman 1995 (zie noot 31), p. 19.
[40] Veldman 1995 (zie noot 31), p. 19.
[41] Veldman 1995 (zie noot 31), p. 19.
[42] Veldman 1995 (zie noot 31), p. 19.
[43] Veldman 1995 (zie noot 31), p. 20.

gedrag gezien, maar ook als een waarschuwing van hoe het niet moet. In het verhaal van de mooie Susanna (Daniel 13), die ondanks de bedreigingen van de oude mannen vast bleef houden aan haar echtelijke belofte, is Susanna een voorbeeld van kuisheid en trouw. De oude mannen daarentegen worden gestraft voor hun daden en zijn een waarschuwing tegen overspel en valse beschuldigingen. Daniël, die Susanna vrijpleit van alle beschuldigingen na de oude mannen apart te verhoord te hebben, is weer een voorbeeld van rechtvaardigheid. Het verhaal van Susanna kende een ongekende populariteit, niet alleen in de beeldende kunsten maar ook in de kunstnijverheid. Het moment waarop Susanna door de twee oude mannen benaderd wordt is vaak afgebeeld (zie afb. 13), maar ook het moment waarop de ouderen gestenigd worden voor hun daden is op glasruitjes uitgebeeld (zie afb. 14). Dergelijke ruitjes stonden waarschijnlijk niet op zichzelf maar maakten deel uit van een serie. Omdat glasruitjes door de jaren heen van hun locatie zijn weggehaald en verkocht zijn op de kunstmarkt kan er niet met zekerheid gezegd worden waar de ruitjes zich oorspronkelijk hebben bevonden, maar gezien de thematiek van dit verhaal is het mogelijk dat ze afkomstig zijn uit een rechtszaal of stadhuis. Het gaat hier immers niet alleen om de kuisheid van Susanna of de goede rechtspraak van Daniël, maar ook om het machtsmisbruik van de twee oude mannen, beiden rechters. Het afbeelden van de lugubere gevolgen van hun daden was ongetwijfeld een waarschuwing gericht aan rechters ter herinnering om juist en integer te werk te gaan.

Een ander populair voorbeeld was de oude Tobit (Tobit 1). Als Joodse balling in het Assyrische Nineve hield hij zich strak vast aan de joodse wetten zonder te denken aan zijn eigen welzijn. Behalve strenggelovig was hij ook erg barmhartig: hij twijfelde niet om een gestorven man volgens de joodse rituelen te begraven tegen alle Assyrische verboden in. Vervolgens raakte hij op een ongelukkige wijze blind, maar hij bleef standvastig in zijn geloof. Deze standvastigheid zou uiteindelijk ook beloond worden, want aan het eind van het verhaal wordt hij genezen van zijn blindheid door zijn zoon Tobias die met behulp van de aartsengel Rafaël een remedie had gevonden voor de blindheid van zijn vader. Blijkbaar raakten de tegenslagen van Tobit een snaar bij de mensen, want het was een populair onderwerp dat vaak werd afgebeeld, vooral in de prentkunst. Deze prenten vonden hun weg naar de glazeniers die het vervolgens op glas overnamen, zoals te zien is in het ruitje in afbeelding 15, dat gebaseerd is op een tekening van Lambert van Noort (1520-1571) (afb. 16). Van Noort was een kunstenaar waarvan bekend is dat hij ontwerpen maakten voor onder andere glasruitjes, maar helaas zijn deze ruitjes verloren gegaan. Het enige overgebleven ruitje dat een gelijkenis toont met een van zijn werken is *de Genezing van Tobit*, maar de tekening waarop het gebaseerd was is geen specifiek ontwerp voor een ruitje.[44]

Uit het atelier van Dirck Crabeth (1501-1574), een kunstenaar van wie zowel ontwerp als ruitje zijn overgebleven, is er een tekening in het Teylers Museum die enkele episoden uit het Tobit-verhaal laat zien (zie afb. 17). Van boven naar onder zien we het feestmaal van Tobit en Anna, het begraven van de dode door Tobit en helemaal rechtsonder een slapende Tobit die vogelpoep in zijn ogen krijgt. Dat het hier om een ontwerp voor een glasruitje gaat is te zien aan de halfronde vorm van het blad. Naast de ronde en rechthoekige ruiten was het ook gebruikelijk om een langwerpige ruit een halfronde bovenkant te geven (zie afb. 18). Ilja Veldman suggereert dat de ruit die aan de hand van deze tekening is gemaakt (die overigens niet bewaard is gebleven) onderdeel was van een

[44] Husband, red. 1995 (zie noot 4), p. 191.

serie ruiten bestemd voor een gasthuis.[45] Ondanks het *happy end* van het verhaal heeft Tobit veel te verduren gehad in zijn leven. Het verdragen van lijden is een van de redenen die het verhaal zo populair maakt. In de zestiende eeuw was er weinig hoop voor mensen die getroffen waren door ernstige ziekten. Bidden voor de ziel werd nu eenmaal belangrijker geacht dan het streven naar lichamelijke gezondheid. Het lijdzaam ondergaan van fysieke ongemakken was namelijk een van de manieren waarop men verlossing kon verkrijgen.[46] De lijdzaamheid van Tobit en zijn rotsvaste vertrouwen in zijn geloof maakt hem een goed voorbeeld waar de zieken die zich in het gasthuis bevonden naar konden vormen.

De antieke Oudheid

Het Humanisme was een geestelijke stroming die voor het eerst in Italië ontstond in de vijftiende eeuw maar zich al snel verspreidden naar andere landen. Humanisten bestudeerde de oude klassieke werken van onder andere Cicero en Seneca en probeerden de normen en waarden toe te passen in hun eigen manier van leven. Humanisme in de vijftiende en zestiende eeuw in de Nederlanden heeft echter een sterk christelijk karakter. Dit komt omdat het Humanisme is ontstaan in geestelijke kringen zoals kloosters en onder invloed van de *devotia moderna* is verspreid. Humanisme was geen doel op zichzelf, maar een van de manieren waarop men christelijke theologie zoals die beschreven wordt in de Bijbel kon verbeteren en een goed christelijk leven kon leiden.[47] Onderwerpen en verhalen uit de antieke oudheid werden benaderd vanuit een christelijk oogpunt. Ook aan de verschillende Europese hoven zou het Humanisme zijn intrede doen. Vorsten omringden zich met kunstenaars en geleerden en creëerden een milieu waarin hun artistieke vaardigheden goed tot uiting konden komen.[48] Bovendien maakten steeds meer kunstenaars een reis naar Italië om daar de antieke kunsten te bestuderen. Onder invloed van deze reizen en de vele prenten en boeken die vanuit het zuiden geïmporteerd werden zouden verhalen uit de klassieke mythologie en geschiedenis hun intrede doen in de Nederlandse kunsten. Ook thema's uit het Italiaanse Humanisme raakten op deze manier bekend bij kunstenaars.[49]

Petrarca's gedicht *I Trionfi* bijvoorbeeld is door de Antwerpse graveur en glazenier Dirck Vellert (1480-1547) op glas aangebracht (zie afb. 19). In dit gedicht worden opeenvolgend zes verschillende triomfen bezongen. Het gedicht bereikt zijn hoogtepunt in de Triomf van de Eeuwigheid, een metafoor voor het christelijke geloof dat boven alle aardse zaken verheven is. Het Rijksmuseum in Amsterdam heeft alleen *de Triomf van de Eeuwigheid* in de collectie, maar dit ruitje maakte ongetwijfeld deel uit van een serie van in totaal zes ruitjes die de Triomf van de Liefde, de Triomf van de Kuisheid, de Triomf van de Dood en de Triomf van de Faam afbeelden. De Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis in Brussel hebben van dezelfde serie de *Triomf van de Tijd* in zijn bezit, de rest is verloren gegaan.[50] Over de originele verblijfplaats van deze serie is niets bekend, maar hoogstwaarschijnlijk was het gemaakt voor een woonhuis van een opdrachtgever geïnteresseerd in humanistische thema's.[51] Van de humanist Jerome de Busleyden is namelijk

---

[45] Ilja Veldman, "Jan, Tobit en goede werken: ontwerpen uit het atelier van Dirck Crabeth voor glasruitjes in gasthuizen." *Delineavit et Sculpsit: journal for Dutch and Flemish Prints and Drawings 39 (2015-2016):* p. 17.
[46] Veldman 2015-2016 (zie noot 45), p. 18.
[47] Veldman 2015-2016 (zie noot 45), p. 22.
[48] Veldman 2015-2016 (zie noot 45), p. 23.
[49] Veldman 2015-2016 (zie noot 45), p. 23.
[50] Husband, red. 1995 (zie noot 4), p. 143.
[51] Husband, red. 1995 (zie noot 4), p. 143.

bekend dat hij een serie glasruitjes met de *Trionfi* besteld heeft voor de ramen in de eetkamer bij de bouw van zijn nieuwe huis in 1506.[52]

In *Het Oordeel van Cambyses* (zie afb. 20) heeft Vellert een moment uit de klassieke geschiedenis uitgebeeld dat in de vijftiende eeuw al bekend stond als een *exemplum virtutis,* een thema in de beeldende kunsten met een morele ondertoon dat moest aansporen tot goed gedrag.[53] In *het Oordeel van Cambyses* wordt de Perzische rechter Sisamnes, die steekpenningen aanneemt van verdachten, veroordeeld tot de doodstraf. Hij wordt levend gevild en zijn afgestroopte huid wordt ter waarschuwing boven de zetel geplaatst van zijn opvolger, zijn zoon Otanes. Vellert heeft op de voorgrond de gevilde Sisamnes afgebeeld met op de achtergrond een beeld van zijn toekomst. Van Gerard Davids (1460-1523) werk naar hetzelfde onderwerp weten we dat het in opdracht gemaakt is van de schepenen van Brugge.[54] Dit schilderij hing in het stadhuis op de plek waar werd rechtgesproken als waarschuwend voorbeeld. Een soortgelijk glasruitje met het ongelukkige lot van Sisamnes als onderwerp zou dan ook niet misstaan in de ramen van een stadhuis.

Beeldtaal van de Reformatie

Kunst met een specifieke reformatorisch thema's was zeldzaam in de Nederlanden.[55] Dit kwam mede doordat elke vorm van protestantisme door de overheid onderdrukt werd en protestanten vervolgd werden. Kunstwerken die kritiek uitten op het katholicisme werden veelal anoniem uitgebracht of heimelijk in opdracht gemaakt.[56] Vooral voor 1566 zou er weinig aan reformatorische kunst gemaakt worden. Desalniettemin zijn er prenten en tekeningen bekend die gebaseerd waren op de doctrines van de reformatie. Zoals eerder genoemd vond er een verandering plaats in de zestiende-eeuwse religieuze beeldentaal. Het leven van Christus en de verhalen uit het Oude Testament werden belangrijker vanwege de morele lessen die men er uit kon trekken. Christus als *exemplum* kreeg een steeds prominentere plek in de beeldende kunsten. Er ontstond een geheel nieuw genre waarbij er onderscheid werd gemaakt tussen goed en slecht leven, waarbij het volgen van het ''ware'' geloof de voorkeur kreeg boven het corrupte geloof van de katholieke kerk.[57]

Twee tekeningen van Jan Swart van Groningen (1490-1553), mogelijk ontwerpen voor glasruitjes, zijn hier een goed voorbeeld van (zie afb. 21).[58] Ze tonen voorstellingen van *De Brede Weg* en *de Smalle Weg*, thema's die zijn afgeleid van Matheüs 7:13: "Ga door de nauwe poort naar binnen. Want de brede weg, die velen volgen, en de ruime poort, waar vele door naar binnen gaan, leiden naar de ondergang". In *de Brede Weg* is te zien hoe twee muzikanten een grote groep geestelijken, inclusief de paus, de adel en rijke burgers de hel in leiden. In *de Smalle Weg* is te zien hoe een groep mensen uit de lagere klassen, na gedoopt te zijn door een engel, de hemel in worden geleid. Het pad dat ze bewandelen is slecht begaanbaar en ze worden aan alle kanten belaagd door duivels. Deze twee tekeningen zijn duidelijk een kritiek op de gevestigde geestelijke en wereldlijke orden die door hun gemakzucht de Brede Weg hebben gekozen en daar ongetwijfeld voor gestraft

---

[52] Husband, red. 1995 (zie noot 4), p. 143.
[53] Husband, red. 1995 (zie noot 4), p. 157.
[54] Husband, red. 1995 (zie noot 4), p. 157.
[55] Veldman 1995 (zie noot 31), p. 24.
[56] Veldman 1995 (zie noot 31), p. 25.
[57] Veldman 1995 (zie noot 31), p. 25.
[58] J.P. Filedt Kok, red. *Kunst voor de beeldenstorm. Noordnederlandse kunst 1525-1580.* Amsterdam en Den Haag 1986, p. 246.

zullen worden in hel. Het gewone volk daarentegen vindt veel meer moeilijkheden op zijn weg, maar de beproevingen zullen beloond worden met een plek in de hemel.

Glasruitjes kenden dus een breed scala aan onderwerpen, met verschillende sub onderwerpen in zowel de religieuze als profane voorstellingen. Motieven die al bekend waren in de middeleeuwen werden traditioneel getrouw overgenomen maar door de sociale en politieke veranderingen in de vijftiende en zestiende eeuw is de interpretatie ervan ook veranderd. Ditzelfde geld voor de serie glasruitjes met de gelijkenis van de Verloren Zoon in het Centraal Museum. In de volgende hoofdstukken zal ik hier dieper op ingaan door eerst te kijken naar de geschiedenis van de parabel in de Christelijke westerse kunst. Daarna zal ik ingaan op de periode waarin de ruitjes tot stand kwamen en de gelijkenissen die de serie heeft met de kunst van zijn eigen tijd. Aangezien de Bijbel niet alleen de kunstgeschiedenis maar ook de literatuurgeschiedenis heeft beïnvloed, zal ik ook ingaan op enkele literaire bronnen uit dezelfde tijd.

HOOFDSTUK 2: DE VERLOREN ZOON

EEN VIJF-DELIGE SERIE IN HET CENTRAAL MUSEUM UTRECHT

In Lucas 15 verteld Jezus aan zijn volgelingen een parabel over zondaars die tot inkeer komen. Het verhaal gaat over de Verloren Zoon, de jongste van twee zonen. Op een dag vraagt hij zijn vader om zijn erfdeel. Na dit verzilverd te hebben vertrekt hij uit het ouderlijke huis. Eenmaal in zijn eentje leeft hij een losbandig leven en geeft al zijn vermogen uit aan drank, bordelen en gokspellen. Doordat hij zo losbandig leefde was er vrij snel niets meer over van zijn vermogen. Uitgehongerd en verarmd gaat hij aan de slag als varkenshoeder. Hij realiseert zich hoe goed hij het bij zijn vader had en na zijn zonden in te hebben gezien besluit hij om terug te keren naar huis. Zijn vader verwelkomt hem met open armen en organiseert een groot feest ter ere van zijn terugkeer. De oudste zoon is hier niet blij mee en vraagt zich af waarom een zondaar zo'n ontvangst krijgt. Zijn vader antwoord als volgt: ''[…] we konden toch niet anders dan feestvieren en blij zijn, want je broer was dood en is weer tot leven gekomen. Hij was verloren en is teruggevonden''. [59] De conclusie van het verhaal komt overeen met hetgeen wat Jezus predikt in het begin van het hoofdstuk nadat hij klachten van zijn volgelingen kreeg over de vele zondaars die onder hen waren: ''Ik zeg u: zo zal er in de hemel meer vreugde zijn over één zonder die tot inkeer komt dan over negennegentig rechtvaardigen die geen inkeer nodig hebben."[60]

De parabel van de Verloren Zoon wordt in de kunstgeschiedenis vaak in een serie afgebeeld. Het aantal scènes per serie verschilt, maar de meest voorkomende scènes zijn als volgt: het verzilveren van het erfdeel, het vertrek van de Zoon, het verkwisten van zijn vermogen, waarbij het eten en drinken, gokken, en het bezoeken van het bordeel soms apart worden afgebeeld, de Zoon in armoede, de Zoon die om werk vraagt, de Zoon als varkenshoeder, waarbij soms ook de berouw die hij vertoont apart wordt weergegeven, de terugkeer naar huis en het warme ontvangst van zijn vader, het voorbereiden van het feestmaal, de Zoon die gekleed wordt in nieuwe kleren en het vieren van de terugkeer door middel van een feestmaaltijd. Soms worden er ook scènes toegevoegd die niet in de Bijbel genoemd zijn, zoals de verjaging van de Zoon uit de kroeg of het bordeel wanneer zijn geld op raakt.

De serie in het bezit van Centraal Museum Utrecht bestaat uit vijf ruitjes, maar de originele reeks moet uit meerdere ruitjes bestaan hebben aangezien er een aantal scènes missen. Op het ruitje met inventaris nummer 4319A (zie afb. 5) is te zien hoe de Verloren Zoon zijn vader om zijn erfdeel vraagt. De Verloren Zoon, rechts, draagt een tuniek met wijde mouwen en een ketting om zijn hals. Hij is in gesprek met zijn vader, links, en houdt zijn rechterhand open ter indicatie van zijn verzoek. Zijn vader, in een brede tuniek met gehakkelde mouwen, reageert door zijn handen naar hem te toe te strekken. Ze worden omringd door een groep omstanders die met zich geanimeerde lichaamshoudingen bij het gesprek betrekken. De groep bevindt zich in een binnenplaats met op de achtergrond een arcade en gotische gebouwen.

Ruitje 4319B (zie afb. 6) laat de erop volgende scène zien. De Verloren Zoon en de vader zijn weer in gesprek, en ditmaal krijgt de Zoon een kist toegereikt. Op de achtergrond is te zien hoe het

[59] Lucas 15:32
[60] Lucas 15:7

vermogen wordt verzilverd en in een buidel wordt gestopt. Na dit ontvangen te hebben pakt hij zijn spullen bijeen en verlaat hij het huis, zoals te zien is links van de voorstelling. In het ruitje worden dus drie handelingen tegelijkertijd uitgevoerd. De toevoeging van de Renaissancistische beeldentaal (de Korintische zuilen) in combinatie met de traditionele middeleeuwse manier van verhalen vertellen maakt dit werk een goed voorbeeld van kunst uit de zestiende eeuw.

In ruitje 4319C (zie afb. 7) is het verhaal al wat gevorderd. Hier is te zien hoe de Zoon al zijn vermogen heeft opgemaakt en nu in armoede moet leven. Zijn tuniek is verscheurd en hij draagt geen schoeisel meer. Hij bevindt zich buiten de stad, waarvan de muren op de achtergrond nog vaag zichtbaar zijn. Hij houdt zijn armen omhoog gericht ten teken van zijn verslagenheid. Significant is de boom waar hij tegenaan leunt. Een klein Mariakapelletje is hier aan vastgemaakt. Dit ruitje weergeeft het specifieke moment wanneer de Zoon zijn zonden inziet en zijn daden berouwt.

Nu hij zijn fouten erkent, zien we in ruitje 4319D (zie afb. 8) een andere kant van de Verloren Zoon. Hij benaderd de varkenshoeder met een nederige houding terwijl hij om werk vraagt, zijn tuniek nog steeds gescheurd. De varkenshoeder houdt zijn rechterhand omhoog en accepteert zijn verzoek. Vervolgens gaat de zoon in ruitje 4319E (zie afb. 9) aan de slag als varkenshoeder. Hij slaat met zijn staf tegen een eikenboom om de varkens die hem omringen te voeden.

Enkele scènes ontbreken hier. De ruitjes met het verkwisten van zijn vermogen, de terugkeer naar huis en de feestmaaltijd van zijn vader heeft het Centraal Museum niet in zijn bezit. Desondanks is de collectie in het Centraal Museum de meest complete van alle gerelateerde glasruitjes aan deze serie.[61] Verspreid over verschillende collecties in Europa zijn er namelijk meerdere versies van deze ruiten bekend (zie afb. 22 t/m 28.) . Ze vertonen allemaal grote overeenkomsten in compositie en stijl en zijn hoogstwaarschijnlijk gemaakt met hetzelfde ontwerp als voorbeeld.[62] De missende scènes zijn wel te vinden in andere collecties. Op afbeelding 29 en 30 is te zien hoe hij zijn erfdeel vergokt en verspilt in een bordeel. Deze ruiten behoren tot de collectie van het Victoria & Albert Museum in Londen en het Longleat House in Horningsham, Verenigd Koninkrijk. Het Metropolitan Museum in New York heeft een ruit in bezit met de Verloren Zoon als varkenshoeder bij de zwijnen (zie afb. 31). De terugkomst en het feestelijke ontvangst van de zoon (afb. 32 en 33) zijn te vinden in het Victoria & Albert Museum en het Louvre in Parijs. Van deze serie alleen zijn van elk ruitje meerdere versies bekend, wat duidt op de populariteit van het onderwerp. Hieruit kan geconcludeerd worden dat van deze serie meerdere exemplaren verkocht werden door verschillende ateliers. De ateliers werkten hoogstwaarschijnlijk met dezelfde modelboeken en tekeningen. Helaas is voor deze serie van de meeste ruitjes niet bekend welke tekeningen dat zijn. Er is slechts één tekening bekent die correspondeert met een van de ruitjes. Het gaat hier om de Voorbereiding van het Feestmaal (zie afb. 34) in het prentenkabinet van het Louvre. Dat deze tekening een ontwerp is voor een ruit is te zien aan de cirkel waarin de voorstelling is afgebeeld. Bovendien komen de afmetingen overeen met de afmetingen van de ruiten in deze serie.

[61] C.J. Berserik en J.M.A. Caen, *Silver-stained roundels and unipartite panels before the French Revolution. Flanders, vol. 2: the provinces of East and West Flanders.* Turnhout 2007, p. 264.
[62] Berserik en Caen 2007 (zie noot 61), p. 264.

HOOFDSTUK 3: ICONOGRAFISCHE TRADITIE

HET PARABAEL VAN DE VERLOREN ZOON DOOR DE EEUWEN HEEN

De parabel van de Verloren Zoon kent een lange geschiedenis in de Westerse religieuze kunst. In de middeleeuwen kwam de parabel voor in het interieur van kloosters en kerken, zowel in steen als glas. Voorbeelden hiervan zijn de sculpturen op het portaal van de abdijkerk van Moissac en de monumentale glas-in-lood ramen van de kathedralen in Auxerre, Bourges en Chartres (zie afb. 35). Ook kwam de parabel voor als miniatuur in handschriften. Gezien de sterke morele ondertoon die de parabel heeft was het een mooi voorbeeld om te gebruiken in een *Bible Moralisée.* Een Bible Moralisée is een manuscript type dat in de dertiende eeuw voor het eerst voorkwam. Ondanks zijn naam gaat het hier niet om een echte Bijbel. In dit manuscript werden gebeurtenissen uit het Oude en Nieuwe Testament verklaard door middel van typologische en allegorische benaderingen. Een blad bestond uit een aantal miniaturen geplaatst in ronde kaders. De voorstellingen worden per tweetal naast elkaar geplaatst: één miniatuur bestaat uit de voorstelling zoals het beschreven wordt in de Bijbel, de ander is de uitleg ervan. Naast elke miniatuur beschrijft een korte stuk tekst wat er afgebeeld is. De uitleg kan een morele ondertoon bevatten, maar allegorische interpretaties komen ook voor.[63] In een Bible Moralisée in de British Library in Londen zijn twee bladen gewijd aan de parabel van de Verloren Zoon (zie afb. 36 t/m 39). In de bovenste medaillons zijn scènes uit de parabel afgebeeld, de onderste medaillons zijn de iconografische uitleg ervan. In de hoge middeleeuwen zou de Verloren Zoon symbool staan voor de heidenen die zich van God hadden afgewend maar zich later zouden bekeren tot het ware geloof.[64] Het moment waarop de Verloren Zoon zijn erfdeel vergokt wordt bijvoorbeeld vergeleken met het aanbidden van afgoden (zie afb. 36) en het moment waarop hij terugkeert naar zijn vader is het moment waarop de heidenen bekeerd worden door Christus (zie afb. 37).[65]

Bibles Moralisées waren kostbare objecten die alleen op aanvraag werden gemaakt. Het waren niet alleen luxeproducten, ze hadden ook als doel om door middel van de miniaturen en de bijbehorende commentaren de Bijbel te onderwijzen aan zijn lezers.[66] De vraag voor Bibles Moralisées kwam vrijwel exclusief van de Franse koninklijke familie en hun directe familieleden.[67] Ze waren zeker niet beschikbaar voor het gewone volk. Tegenover de exclusiviteit van de Bibles Moralisée stonden de ''blokboeken'' van de vijftiende eeuw. Zoals eerder genoemd werd met de komst van de drukpers het verspreiden van prenten en publicaties makkelijker. De Biblia Pauperum, die al sinds de dertiende eeuw bestond, werd met zijn vele afbeeldingen razend populair onder het ongeletterde volk. Ook kunstenaars maakten dankbaar gebruik van de afbeeldingen die ze als voorbeeld konden gebruiken voor hun eigen werk.[68] Publicaties zoals de Biblia Pauperum en de Speculum Humanae Salvationis hebben op deze wijze meer invloed gehad op de kunstgeschiedenis

---

[63] Christoph de Hamel, *The book. A history of the bible*. Londen 2001, p. 146.
[64] Jan van Laarhoven, *De Beeldtaal van de Christelijke Kunst. Geschiedenis van de Iconografie.* Nijmegen 1992, p. 175.
[65] John Lowden, *The Making of the Bible Moralisées. I: The Manuscripts.* Pennsylvania 2000, p. 159.
[66] De Hamel 2001 (zie noot 63), p. 146.
[67] Lowden 2000 (zie noot 65), p. 2.
[68] Van Laarhoven 1992 (zie noot 64), pp. 184-185.

dan de miniaturen van de exclusieve Bibles Moralisées.[69] Ook in de blokboeken is de Parabel van de Verloren Zoon terug te vinden. In de Speculum Humanae Salvationis wordt de Terugkeer gekoppeld aan de zalving van Jezus door Maria Magdalena in het huis van Simon de Melaatse (Marcus 14), Manasse in de kerker (2 Kronieken 33:11) en David door Natan tot inkeer gebracht (2 Samuel 12:13). In de Biblia Pauperum wordt het gekoppeld aan de verschijning van Christus aan zijn leerlingen (Lucas 24: 36-42) en de bekendmaking van Jozef aan zijn broers (Genesis 45:3). Een voorbeeld hiervan is te vinden in het British Museum in Londen. In een Biblia Pauperum uit ca. 1460 is op blad 32 te zien hoe de berouwvolle Zoon terugkeert naar zijn vader (zie afb. 40). Zoals gebruikelijk bij deze blokboeken is het geen op zichzelf staande afbeelding maar wordt het samen afgebeeld met een voorstelling *sub legem* links en een voorstelling uit het Nieuwe Testament in het midden. Hier zou in de loop van de vijftiende eeuw verandering in komen. Voorstellingen van de parabel van de Verloren Zoon kwamen al sinds de vroege middeleeuwen voor in de Westerse kunstgeschiedenis, maar zoals we bij de voorbeelden gezien maakten ze deel uit van een geheel. Na de komst van de drukpers werd het maken en verspreiden van kunst minder arbeidsintensief. Hierdoor konden kunstenaars het zich veroorloven om prentenseries aan te bieden waar elke scène op een apart vel afgebeeld was. Lucas van Leyden (1494-1533) was één van die kunstenaars. In circa 1510 maakte hij een gravure van de Terugkeer (zie afb. 41). Ondanks de simpele voorstelling in de Biblia Pauperum toont zijn gravure grote overeenkomsten met de houtsnede. De positie van de twee personages is bijna identiek, inclusief de manier waarop ze hun handen naar elkaar toe strekken. Beide vaders dragen lange gewaden met een hoofddeksel en hebben een baard. In de gravure echter heeft de zoon een gescheurde tuniek aan en knielt hij voor zijn vader. Ondanks de komst van een nieuw medium in een nieuw millennium kon Van Leyden de middeleeuwse tradities niet geheel loslaten. Rechtsonder op de achtergrond is de voorgaande gebeurtenis in het verhaal te zien: de Verloren Zoon eet samen met de zwijnen uit een trog. Links van de vader is in de verte de volgende scène al te zien: twee mannen bereiden met het slachten van een koe de toekomstige feestmaaltijd voor.

Iets vroeger dan Lucas van Leyden zou Albrecht Dürer (1471-1528) ook een prent uitbrengen met de parabel. In de Verloren Zoon bij de Zwijnen (zie afb. 42) uit circa 1496 is het moment afgebeeld wanneer de Zoon, berooid na zijn feestelijke escapades, tot inkeer komt en boete doet voor zijn zonden. In een gescheurd tuniek knielt hij biddend voor een trog. Hij wordt omringd door zwijnen. Van deze prent is de bijbehorende schets ook bewaard gebleven (zie afb. 43). In deze prent zijn geen eerdere episodes aan toegevoegd, zoals dat bij Van Leyden wel is gedaan. Dürer wilde met deze prent de nadruk leggen op de boetedoening van de Zoon.[70] Eén van de ruitjes van de serie van de Verloren Zoon komt sterk overeen met deze print: het ruitje dat zich in het Metropolitan Museum bevindt, gemaakt door een anonieme meester in circa 1530 (zie afb. 31). Zoals beschreven in hoofdstuk twee circuleerden prenten en tekeningen tussen ateliers waardoor het niet ongewoon was om hetzelfde ontwerp terug te zien op verschillende voorwerpen. De prenten van Dürer in het bijzonder waren zeer populair onder kunstenaars en heeft een grote invloed gehad op de kunst van de vijftiende en zestiende eeuw.[71] Ook de glasschilders zouden veelvuldig gebruik maken van zijn ontwerpen: van deze compositie alleen zijn vijf verschillende versies bekend op glas (zie afb. 44).

[69] Lowden 2000 (zie noot 65), p. 186.
[70] Giulia Bartrum, red. *Albrecht Dürer and his legacy. The graphic work of a Renaissance Artist*. Londen: British Museum 2002, p. 111.
[71] Bartrum, red. 2002 (zie noot 70), p. 239.

Een ander invloedrijke kunstenaar, ook afkomstig uit Neurenberg, was Hans Sebald Beham (1500-1550). Hij gold als een van de belangrijkste grafici van de generatie na Dürer.[72] Rond 1540 brengt hij een serie uit die de parabel van de Verloren Zoon weergeeft (zie afb. 45 t/m 48). In vier delen vertelt hij kort het verhaal. In afbeelding 45 verlaat de Verloren Zoon, rijkelijk gekleed, het ouderlijke huis. In de volgende scène (afb. 46) is hij al snel te vinden tussen slecht gezelschap. Afbeelding 47 toont de gevolgen van zijn daden: gekleed in lompen staart hij berouwvol voor zich uit, leunend op zijn staf en omringd door zwijnen. De invloed van Dürer is hier te zien in de borstelige haren van de zwijnen en de drie biggetjes die ronddartelen op de voorgrond. Het laatste deel is de terugkeer van de Zoon (afb. 48), waar hij dezelfde compositie als de eerste prent heeft gebruikt. Om de leesrichting van de prenten te bepalen betrekt hij op vakkundige wijze de achtergrond figuren bij de compositie: in de eerste prent lopen de twee personen rechtsonder weg van het huis, in de laatste prent loopt de boer die de akker bewerkt met een ploeg in de richting van het huis.[73]

Dat ook de prenten van Sebald Beham hergebruikt werden is te zien aan de gekerfde voorstellingen in een schroeffles met kokosnoot uit de tweede helft van de zestiende eeuw in de collectie van het Rijkmuseum (zie afb. 49). Deze schroeffles bevat vier voorstellingen uit de parabel. In de foto is de zijde met de terugkomst van de zoon te zien. De compositie is vrijwel identiek aan de prenten van Sebald Beham, van de bijfiguren tot aan de boom en de kasteel op de achtergrond. De andere zijden van de fles zijn niet te zien op de foto maar het is goed mogelijk dat de houtsnijder ook voor deze zijden de prenten van dezelfde serie heeft gebruikt. De kokosnoot is bevestigd in een montuur gemaakt van zilver. De deksel en voet van het montuur is versierd met ranken en bladeren. De zijkanten bevatten opschriften in het Latijn die uitleg geven over de afgebeelde scènes. Kokosnoten waren in deze tijd zeldzame voorwerpen. Ze werden geïmporteerd vanuit de Afrikaanse westkust en bereikte via Portugal de rariteitenkabinetten van verzamelaars in de Nederlanden.[74] Eenmaal in de Nederlanden aangekomen werden ze vaak bewerkt door houtsnijders die er allerlei voorstellingen in kerfden. Vervolgens werden ze gevestigd in een montuur en kregen een nieuw leven als bokaal. Ondanks deze nieuwe functie waren de meeste kokosnoten vooral exotische pronkstukken die men kon etaleren in een rariteitenkabinet. Er zijn echter enkele kokosnoten overgebleven die aan de binnenkant een extra laag van zilver bevatten, wat erop duidt dat ze daadwerkelijk gebruikt werden als beker.[75] Ook in Azië werden kokosnoten gebruikt als beker. Bovendien werden ze ook nog eens omringd door allerlei mythes; geschreven bronnen uit deze periode wijzen op de verhalen van de lokale bevolking die geloofden dat deze steenvrucht helende krachten bevat.[76] Volgens Rolf Fritz komen de zogenaamde helende krachten tot uiting in de iconografie van de gekerfde voorstellingen.[77] De meeste bokalen bevatten Bijbelse voorstellingen die te maken hebben met het consumeren van alcohol.[78] Fritz legt een connectie tussen de helende

---

[72] Jürgen Müller, red., *Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder.* Neurenberg: Albrecht-Dürer-Haus Nürnberg 2011, p. 16.
[73] Müller, red. 2011 (zie noot 72), pp. 227-228.
[74] Charlotte Hoitsma, *Owning the exotic. A research into the relation between iconography and material in seventeenth-century Netherlandish decorative and applied arts objects with depictions of Africans,* RMA Thesis Universiteit Utrecht 2018, p. 51.
[75] Hoitsma 2018 (zie noot 74), p. 53.
[76] Hoitsma 2018 (zie noot 74), p. 54.
[77] Rolf Fritz, *'Kokosnootbokalen. Vervaardigd in de Nederlanden van de 15e tot de 18e eeuw'*, *Antiek* 13 (1979): p. 685.
[78] Fritz 1979 (zie noot 77), p. 685.

krachten van de kokosnoot en de moraliserende scènes die waarschuwen voor de gevaren van overmatig drinken.[79] In het geval van de schroeffles in het Rijkmuseum lijkt het erop dat het materiaal van het object (de kokosnoot) een beslissende factor is geweest bij het kiezen van de iconografie van de voorstellingen. Door een beroep te doen op de mythische helende krachten van de kokosnoot hoopte de drinker beschermt te zijn tegen de fouten die de Verloren Zoon begaat.

Een ander voorbeeld van de Verloren Zoon motief die gebruikt wordt in de kunstnijverheid is een zilveren huwelijksbokaal uit 1569 (afb. 50). Aan de ene zijde is te zien hoe de Zoon zich aan het feestmaal in het bordeel bevindt, aan de andere kant toont hij zijn berouw. Dat deze parabel gebruikt werd op een huwelijksbokaal staat teken voor de waarschuwing voor de gevolgen van buitenechtelijke leven.

De ruitjes in het Centraal Museum verschillen op iconografisch oogpunt niet veel van wat er in die tijd beschikbaar was aan materiaal dat ter inspiratie gebruikt kon worden. De originele ontwerpen zijn verloren gegaan, maar enkele elementen die zijn te vinden op de ruitjes zijn ook te vinden in de kunst van toen, zoals de borstelige varkens van Dürer. De ruit in het Metropolitan (zie afb. 31) volgt zelfs dezelfde compositie als de prent van Dürer (zie afb. 42), waarbij een biddende Zoon knielt voor een trog omringd door varkens. De terugkeer in het Victoria & Albert Museum (zie afb. 32) toon gelijkenissen met de composities in de werken van Van Leyden (zie afb. 41) en Sebald Beham (zie afb. 48), waarbij de zoon knielt voor de vader en een groepje mensen achter hen toekijkt. Deze compositie vond zelfs zijn weg naar schilderijen uit die tijd, zoals die van Cornelis Massijs uit het Rijksmuseum (zie afb. 51). Een bekender werk, dat wel overeen komt in compositie maar niet in inhoud, is dat van de Marskramer van Jeroen Bosch (zie afb. 52). In de Marskramer is te zien hoe een man over een pad loopt en over zijn schouder kijkt naar een grommende hond. Hij is gekleed in vodden en draagt een staf bij zich. Hij heeft een draagmand op zijn rug en een hoed in zijn hand. Links van hem is een grote schuur te vinden met enkele personen. Een man omhelst een vrouw, iemand anders plast tegen de schuur aan, en vanuit het raam zien we het hoofd van een vrouw die naar buiten kijkt. Een trog met etende varkens bevindt zich voor de schuur. Rechts van de Marskramer is een boom met een weiland te vinden waar een koe zich bevindt. In de boetedoening van de Zoon in het Centraal Museum (zie afb. 7) zijn de overeenkomsten te zien in de boom centraal in het midden met de hoofdpersoon ervoor en de schuur aan de linkerzijde. Beide figuren zijn merg over been en dragen vodden. Alhoewel is aangetoond dat de Marskramer van Bosch niet de Verloren Zoon is, wordt er toch subtiel verwezen naar de parabel.[80] Linksonder heeft hij zwijnen etend uit een trog afgebeeld, en de schuur op de achtergrond dient ook als bordeel.

Alhoewel er geen tekeningen bewaard zijn gebleven voor deze serie ruitjes is te zien aan de prent- en schilderkunst van die tijd dat ze goed in de kunst van de vijftiende en zestiende eeuw passen. Bovendien zijn er ook veel oudere voorbeelden van de Verloren Zoon bekend die qua iconografie niet veel veranderingen hebben gemaakt door de eeuwen heen. Dit betekent echter niet dat alles hetzelfde is gebleven in die tijd. De maatschappij is aan allerlei veranderingen onderhevig op sociaal, economisch en religieus gebied. Op de oppervlakte lijkt het alsof de religieuze kunst door de eeuwen heen niet is veranderd maar dat betekent niet dat de perceptie ervan hetzelfde is gebleven. Om deze perceptie uit te zoeken moet er dieper op de maatschappelijke veranderingen van de late

[79] Fritz 1979 (zie noot 77), p. 685.
[80] Friso Lammertse (red.), *Van Eyck to Bruegel. 1400-1550: Dutch and Flemish Painting in the collection of the Museum Boijmans van Beuningen.* Rotterdam: Museum Boijmans van Beuningen 1994, p. 94.

middeleeuwen ingegaan worden en welke impact die veranderingen hebben gehad op de perceptie van eeuwenoude afbeeldingen.

HOOFDSTUK 4: MAATSCHAPPELIJKE VERANDERINGEN

DE SOCIAAL-ECONOMISCHE CONTEXT VAN DE MORALISERENDE KUNST

Zoals eerder genoemd in hoofdstuk een maakte de Zuidelijke Nederlanden een grote economische bloei door. Steden profiteerde van de groeiende handel en trokken handelaars, kooplieden en ambachtslieden aan. De inwoners van deze steden profiteerden zoveel van de bloeiende economie dat er een geheel nieuwe stand in opkomst kwam: de burgerij. Rijke burgers uit steden als Antwerpen en Brugge waren niet van hoge afkomst maar hadden wel de ambitie om zich met de aristocratie te meten. Met hun sterke koopkracht hadden zij de middelen om die ambities waar te maken. Dit betekende dat er een groeiende vraag ontstond naar luxeproducten die het grote aantal gildes in de steden zeker konden aanbieden.

Rijkdom brengt echter niet alleen positieve dingen met zich mee. Wanneer iemand veel geld te spenderen heeft bestaat het gevaar dat ze overboord kunnen gaan met hun gedrag. In 1494 zou de humanist Sebastian Brant *Het Narrenschip* uitbrengen, een allegorisch stuk dat met behulp van korte satirische gedichten de dwaasheden van zijn tijd uiteenzet en belachelijk maakt.[81] Behalve satirisch is het boek ook moraliserend. Brant wilde met zijn werk de lezer een spiegel voorhouden zodat ze hun eigen tekortkomingen in konden zien en konden corrigeren.[82] Thema's die voorkomen in de parabel van de Verloren Zoon zoals het verkwisten van rijkdom,[83] overmatig eten[84] en drinken[85] en gokken[86] worden ook in het Narrenschip besproken. Het boek heeft een grote invloed gehad op de kunstgeschiedenis. Elk hoofdstuk wordt geïllustreerd met een houtsnede waarop een nar te zien is die de besproken dwaasheden uitvoert. De nar zou, mede door Brant's Narrenschip, in de moraliserende kunst van de vijftiende en zestiende eeuw vaker zijn intrede doen in allerlei kunstwerken.[87] Om de dwaasheid en onmatigheid van personages te benadrukken voegden kunstenaars een nar toe in de compositie. Kunstwerken kregen op deze manier een satirische en moraliserende aard.[88] Een goed voorbeeld hiervan is een houtsnede van Lucas van Leyden die een kroegscène afbeeldt (zie afb. 53). Een jongeman bevindt zich samen met twee vrouwen in een kroeg en doet zich te goed aan eten en drinken. Dat het hier niet om een onschuldige maaltijd gaat is te zien aan een nar die zich van buiten over het venster buigt en veelzeggend naar hen wijst. De banderole met de woorden *''wacht hoe het varen sal''* duidt erop dat het lot van de jongeman elk moment kan veranderen.[89] Inderdaad heeft de vrouw naast hem haar hand al in zijn geldbuidel gestopt. Een goed einde zit er niet aan te komen. Lange tijd werd deze houtsnede geïnterpreteerd als

---

[81] Theo Janssen en Ann Marynissen, *Het Narrenschip in de Lage Landen. Het schip ingaan – inleiding en aantekeningen.* Gent 2017, p. 3.
[82] Janssen en Marynissen 2017 (zie noot 81), p. 29.
[83] Sebastian Brant, *Het Narrenschip*, Capittel III.
[84] Sebastian Brant, *Het Narrenschip*, Capittel LXXVI.
[85] Sebastian Brant, *Het Narrenschip*, Capittel XVI.
[86] Sebastian Brant, *Het Narrenschip*, Capittel LXXII.
[87] P. J. De Jong, "Sorgheloos, een zestiende-eeuwse rijmprentenreeks. Tekst en commentaar", *Spektator* 7 (1977-1978): p. 105.
[88] Ilja Veldman, *Images for the eye and soul. Function and meaning in Netherlandish prints (1450-1650).* Leiden 2006, p. 23.
[89] Ellen S. Jacobowitz en Stephanie Loeb Stepanek, *The prints of Lucas van Leyden and his contemporaries.* Washington: National Gallery of Art 1983, p. 195.

een scène uit de parabel van de Verloren Zoon, maar tegenwoordig wordt het gezien als een meer algemene kroegscène met een waarschuwing voor immoreel gedrag.[90]

Ook in de Nederlandse literatuur zijn belerende onderwerpen terug te vinden, al dan niet met een religieus karakter. Met name de rederijkers zochten inspiratie in Bijbelse verhalen voor hun stukken. Rederijkersgilden of kamers waren literaire genootschappen bestaande uit leden die verschillende beroepen hadden zoals kunstenaars, ambachtslieden en koopmannen. De rederijkers richten zich voornamelijk op het schrijven van literatuur en theater in de volkstaal en traden op voor het publiek tijdens feestdagen, kermissen en dergelijke.[91] Een van de literaire werken die is overgebleven uit de zestiende eeuw is een Antwerpse editie van *De Historie van den Verlore Sone.*[92] De parabel zoals dat beschreven wordt in Lucas vormt het uitgangspunt, maar er zijn ook een aantal personages toegevoegd die niet te vinden zijn in het Bijbelverhaal. Op zijn reistocht wordt de Zoon vergezeld door zijn vrienden *Verdorven Kint* en *Roeckeloose*. Deze toevoegingen zijn personificaties van *Sinnekens,* een motief dat vaker voorkomt in de Rederijkse versies van Bijbelverhalen.[93] Sinnekens worden in deze verhalen geïntroduceerd als paar en werken samen om de hoofdpersoon ten val te brengen.[94]

De parabel diende ook als inspiratie voor originele werken. In 1541 zou schrijver Jacob Jacobsz. Jonck in samenwerking met de prentmaker Cornelis Anthonisz. (ca. 1505-1553) een rijmprentenreeks uitbrengen voor de Amsterdamse rederijkerskamers met de zinspreuk '*In Liefde Vierich'.*[95] De reeks, getiteld *Het verhaal van Sorgheloos,* bestaat uit zes prenten en twaalf strofen (zie afb. 54 t/m 59). Elke prent wordt begeleid door twee strofen. De eerste strofe vertelt het verhaal vanuit het standpunt van Sorgheloos, de tweede strofe is een vermanende tekst die commentaar levert op de acties van de hoofdpersoon.[96] Het verhaal gaat als volgt. Sorgheloos gaat samen op pad met de Sinnekens *Weelde* en *Ghemack*. In de eerste prent is het trio te zien tijdens de Jacht (zie afb. 54). Sorgheloos leidt de groep en galoppeert op zijn paard vooruit. Weelde, zittend op een paard met een valk op haar arm, en Ghemack, te voet, volgen hem. Het trio is rijkelijk gekleed in eigentijdse kleding. De jacht was een vrijetijdsbesteding dat alleen was weggelegd voor de hogere klassen. Het werd gezien als hoffelijk vermaak, maar in de kunsten kon het ook ingediend worden als een manier om de aristocratie te verheerlijken.[97] Behalve deze positieve connotatie heeft het ook een negatieve connotatie. Jagen is immers tijd- en geld rovend en wordt daardoor gezien als een frivole activiteit.[98] Sorgheloos wordt dus gelijk geïntroduceerd als een losbandig en decadent personage die vanaf het begin van zijn reis geen moeite doet om matig om te gaan met zijn geld. In de tweede prent (afb. 55) is het trio aangekomen op hun bestemming: de kroeg. In de tekst is het aangegeven als het *huys van*

---

[90] Jacobowitz en Stepanek 1983 (zie noot 89), p. 195.
[91] Karel Porteman en Mieke B. Smits-Veldt, *Een nieuw vaderland voor de Muzen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1560-1700.* Amsterdam 2013, p. 26.
[92] Heruitgegeven in 1908 in Leiden door Brill, onder redactie van G.J. Boekenoogen.
[93] Christine Megan Armstrong, *The moralizing prints of Cornelis Anthonisz.* Princeton 1990, p. 25.
[94] Armstrong 1990 (zie noot 93), p. 28.
[95] De Jong 1977-1978 (zie noot 87), p. 104. De naam van de rederijkerskamer is verloren gegaan, alleen de zinspreuk is nog bekend.
[96] Voor de volledige tekst zie de Appendix.
[97] Helene Roberts (red.), *Encyclopedia of Comparative Iconography. Themes depicted in Works of Art*. *Volume 1 A-L.* Chicago 1998, p. 421.
[98] Armstrong 1990 (zie noot 93), p. 27.

Quistenburch[99]*,* oftwel het huis van verkwisting. Sorgheloos, Weelde en Ghemack zitten aan de maaltijd en worden op hun wenken bediend met eten en drinken. Na de maaltijd danst hij, begeleid door muzikanten, samen met Weelde (zie afb. 56). Net zoals de jacht werd dans gezien als een frivole activiteit die bovendien kon leiden naar immoreel gedrag.[100] In de prent is te zien hoe Sorgeheloos en Weelde op de voorgrond samen dansen. Op de achtergrond kijkt een nar lachend toe, symbool voor de dwaasheid. Het bed in de linkerbovenhoek is een subtiele verwijzing naar vleselijke zonden van de hoofdpersoon.[101]

De vierde scène toont het keerpunt in het verhaal (zie afb. 57). Sorgheloos, Weelde en Ghemack zitten weer aan tafel. Ditmaal spelen ze een gokspel. De tafel is bezaaid met kaarten, dobbelstenen en fiches. Drie nieuwe personages hebben zich bij het trio toegevoegd: *Lichte Fortune*, *Aermoede* en *Pover.* Lichte Fortune is net zoals Sorgheloos en zijn vrienden rijkelijk gekleed, terwijl Aermoede en Pover in lompen zijn gehuld. Ook draagt hij op zijn rug een cilindervormige ton. Deze ton geeft zijn professie aan, namelijk dat van een oblieman. Een oblieman was een straatverkoper die verschillende soorten gebak verkocht zoals wafels en krulkoekjes. Het was gebruikelijk om samen met obliemannen te gokken voor hun goederen.[102] Obliemannen werden hierdoor gezien als ongure personages die aanzetten tot het spelen van gokspellen.[103] De kans dat gokken tot armoede leidt is groot, en dat is te zien aan de personificaties van Aermoede en Pover die op het punt staan om Weelde en Ghemack weg te jagen. Sorgheloos houdt zijn geldbuidel stevig dicht en houdt Weelde dicht bij zich, maar tevergeefs. In de achtergrond is al te zien hoe een in vodden geklede Sorgheloos uit de kroeg wordt verjaagd door Aermoede. De achtergrondscène wordt uitvergroot in de volgende prent (afb. 58). Het gefeest van voorheen is hier officieel voorbij. Sorgheloos wordt aan beide kanten aangevallen door Aermoede en Pover, terwijl Weelde en Ghemack hem de rug keren en de kroeg verlaten zonder hem. Pover bijt hem in zijn schouder en Aermoede staat op het punt om hem te slaan met een tang. Hij houdt zijn arm voor zijn gezicht om de klappen op te vangen. Wat hier gebeurd is een letterlijke uitbeelding van wat Jonck schrijft in de tekst: *"Want pover bijt mij ja ick worde van Armoede ghesmeeten".*[104] Het duo verjaagd Sorgheloos uiteindelijk uit het huis van verkwisting.

De laatste prent concludeert de reis van Sorgheloos (zie afb. 59). Hij heeft al zijn rijkdom verkwist en leeft nu in armoede. Van zijn rijke kleding is haast niets meer over en zijn vrienden hebben hem verlaten. Wanneer hij een rijke man om hulp vraagt wordt hij geweigerd. Alleen Aermoede en Pover houden hem nog gezelschap in zijn schamele huis.

Alhoewel Sorgheloos en de Verloren Zoon veel gemeen hebben moeten ze niet als dezelfde persoon gezien worden. De Zoon verkwist expliciet het geld van zijn vader, terwijl bij Sorgheloos niet bekend is van wie het geld is. Beiden moeten in armoede leven dankzij de gevolgen van hun losbandigheid, maar de Zoon ziet in ieder geval zijn zonden in en kan daardoor vergeven worden door zijn vader. Voor Sorgheloos is het privilege van vergiffenis niet weggelegd. Aan het eind van het

---

[99] Strofe 2 vers 24.
[100] Armstrong 1990 (zie noot 93), p. 29.
[101] Armstrong 1990 (zie noot 93), p. 29.
[102] A.J. Bernet Kempers, "De oblieman. Metamorfosen van een koekjesverkoper", *Volkskunde. Driemaandelijks tijdschrift voor de studie van het volksleven* 74 (1973): pp. 15-16.
[103] Kempers 1973 (zie noot 102), p. 39.
[104] Strofe 9 regel 96.

verhaal blijft hij in armoede leven. De reden waarom deze prentenserie toch met de Verloren Zoon geassocieerd wordt komt voornamelijk door Konrad Rengers *Lockere Gesellschaft* uit 1970. In dit boek gaat hij in op de iconografie van de Verloren Zoon in het bordeel in de Nederlandse schilderkunst. Hij beweert dat voor deze prentenreeks Cornelis Anthonisz. geïnspireerd geraakt is door een verloren gegane serie van Pieter Cornelisz Kunst (1484-1561).[105] De originele serie bestaat volgens hem uit twaalf tondi die de parabel van de Verloren Zoon uitbeelden. Van deze serie zijn alleen nog maar enkele tekeningen en kopieën naar het origineel over. Wanneer je de prenten met de tekeningen en kopieën vergelijkt zijn de overeenkomsten in compositie overduidelijk. Vooral de maaltijd (afb. 60), het bal (afb. 61), en de verdrijving van Sorgheloos (afb. 62 en 63) tonen de grootste overeenkomsten. Enkele kritiekpunten moeten echter worden gemaakt. Renger markeert het begin van de serie met de geboorte van de Verloren Zoon (zie afb. 64). Dit is een erg ongebruikelijke manier om met de parabel te beginnen aangezien in de Bijbel nooit van een geboorte gesproken wordt. In de Bijbel begint de parabel met de verdeling van het erfgoed van de vader tussen zijn twee zoons. Ook in de kunstgeschiedenis begint een serie meestal met de Zoon die zijn erfdeel verzilvert en vertrekt. Renger heeft in zijn boek de toeschrijving van G.J. Hoogewerff overgenomen, die deze tekening van Kunst onterecht geïnterpreteerd heeft als deel uitmakende van een Verloren Zoon serie.[106] Ook afbeelding 57, die Renger benoemt als de Maaltijd in de kroeg, is eigenlijk een scène uit het verhaal van Griselde en Gauthier. Het verhaal van Griselde is een volksverhaal waarbij de loyaliteit van het boerenmeisje Griselde op de proef wordt gesteld door haar aristocratische man Gauthier. Deze tekening laat een van de beproevingen zien die zij moest doorstaan. Hetzelfde geldt voor de andere kopieën naar Cornelisz. Kunst (afb. 62 en 63). Renger benoemt ze als de Verloren Zoon maar als we kijken naar de iconografie komen ze niet overeen met wat er voorheen aan kunstobjecten is verschenen met hetzelfde onderwerp. In plaats daarvan lijken ze eerder direct gebaseerd te zijn op de tekst van Jonck.[107] Wat terug te vinden is in de prenten van Cornelisz. en de verloren serie van Cornelisz. Kunst is dus niet de parabel van de Verloren Zoon maar de geseculariseerde variant ervan, het verhaal van Sorgheloos.

Ook al zijn de overeenkomsten tussen Sorgheloos en de parabel in de Bijbel groot is het toch belangrijk om de twee van elkaar te scheiden. De Verloren Zoon keert terug naar de veiligheid en stabiliteit van zijn ouderlijke huis en wordt vergeven. De reden waarom hij vergeven wordt is omdat hij zijn zonden heeft ingezien en er boete voor heeft gedaan door zware arbeid te verrichten als varkenshoeder. Sorgheloos daarentegen ziet zijn fouten wel in, maar de wereld is harder voor hem. Hij moet de consequenties van zijn daden ondergaan zonder er iets voor terug te krijgen. Dat Sorgheloos geen *happy end* kent heeft te maken met de tijd waarin het verhaal is gepubliceerd. De overgang van de late middeleeuwen naar de vroegmoderne tijd wordt gekenmerkt door een aantal culturele en maatschappelijke veranderingen. Eén van die veranderingen is de perceptie op zonden en zondig leven. In de middeleeuwen werden zonden gezien als het gevolg van de inmenging van

---

[105] Konrad Renger. *Lockere Gesellfschaft. Zur Ikonographie des Verlorenen Sohnes und von Wirtshausszenen in der niederländische Malerei.* Berlijn 1970, p. 37.

[106] K.G. Boon, *Netherlandish drawings of the fifteenth and sixteenth centuries. Catalogue of the Dutch and Flemish drawings in the Rijksmuseum Volume II.* Amsterdam: Rijkmuseum 1978, p. 55. In Berlijn en Oxford zijn twee tekeningen waarop dezelfde hoofdpersonages te zien zijn in verschillende situaties. De Oxford tekening bevat het opschrift ''Griselde": wat hier afgebeeld wordt is dus het verhaal van Griselde en Gauthier, een compleet ander onderwerp dat niets te maken heeft met de Verloren Zoon.

[107] Strofe 9 regel 96 en strofe 11 regels 111-113 komen overeen met wat er afgebeeld wordt op de werken.

duivels in het dagelijks leven.[108] Wanneer je geplaagd werd door zondige gedachtes kwam dat omdat je lastig gevallen werd door de duivel en zijn fluisterpraatjes. In een Bible Moralisée uit de 13e eeuw zijn twee miniaturen te vinden die laten zien hoe door het werk van duivels mensen aangezet werden tot immoreel gedrag (zie afb. 65). De figuren worden haast gedwongen door de duivels om zich over te geven aan zondig gedrag: in het detail uit folio 153v worden een man en een vrouw zelfs met een ketting aan elkaar vastgebonden. Gedurende de middeleeuwen zou dit idee langzaamaan veranderen. Zondig gedrag was niet langer meer het werk van de duivel maar werd geïnitieerd door de mens zelf.[109] De mens als veroorzaker van zijn eigen problemen in zijn leven zou culmineren in de sterk moraliserende en belerende kunst van de late middeleeuwen en de vroegmoderne tijd.

In 1612 zou Crispijn van de Passe (1589- 1637) een prentenboekje uitbrengen getiteld *Academia,* een serie van prenten die het leven van studenten afbeelden met toelichtingen in het Latijn. Het boekje, bestaande uit zestien prenten, is vrij zeldzaam. De Bibliotheque Nationale in Parijs bevat een complete versie evenals drie andere prentencollecties in Amerika. Wel zijn enkele losse prenten te vinden in andere prentenkabinetten. *Academia* was origineel uitgegeven als *Alba amicorum*, een genre waarbij lege bladzijdes in prentenboeken werden gebonden zodat andere mensen er hun eigen bijdragen aan konden toevoegen.[110] Van de Passe wilden met de *Academia* een inzicht bieden in het studentenleven voor toekomstige studenten. Behalve een inzicht wil hij ook advies geven aan de aankomende studenten opdat zij hun studententijd optimaal kunnen benutten. Daarbij richt hij zich niet alleen op de positieve kanten maar waarschuwt hij ook voor de negatieve kanten van het studentenleven. Een voorbeeld daarvan is het kroegleven (zie afb. 66). Voor deze prent heeft hij gebruikgemaakt van de al bekende compositie van jongemannen in een kroeg die zich tegoed doen aan overmatig drankgebruik, gokspellen en dames van lichte zeden. Het is duidelijk dat dit een scène vol met immoreel gedrag is, maar de duiveltjes zijn nergens meer te bekennen. Wel heeft Van de Passe een ander bekende personage aan het tafereel toegevoegd. Aan de rechterzijde is te zien hoe een grijnzende nar aandacht vestigt op het dwaze gedrag van de studenten die hun tijd zeker beter kunnen besteden.

Het verhaal van Sorgheloos past ondanks de redenering van Renger meer bij de belerende kunst zoals van de Passes *Academia* dan bij de religieuze kunst die de parabel van de Verloren Zoon afbeelden. Dat Anthonisz. zich beroept op kunstwerken die de parabel als onderwerp hebben als voorbeeld voor zijn composities betekent niet per se dat er een connectie is tussen de twee. Voor *De Jacht* bijvoorbeeld heeft hij Dürers *Vier ruiters van de Apocalyps* en *Ridder met landsknecht* als voorbeeld genomen (zie afb. 67 en 68). Dit betekent niet dat het verhaal ineens een Apocalyptische betekenis krijgt. Het is goed mogelijk dat Cornelisz. voor de hele reeks composities heeft overgenomen van andere kunstwerken zonder daar verder enige betekenis aan te binden.

Ondanks de veranderingen die in die tijd onderhevig waren bleef religie een belangrijk onderdeel in het alledaagse leven. Veel mensen haalden hun morele lessen nog steeds uit de Bijbel. Onder invloed van Maarten Luther en de reformatie zou er in de zestiende eeuw een grotere nadruk gelegd worden op het Woord en het zelf lezen van de Bijbel. Dit werd mogelijk gemaakt door de komst van de drukpers en het verschijnen van Bijbels in de volkstaal, eerst in het Duits en daarna ook in het Nederlands. Hierdoor werden de christelijke doctrines begrijpelijker voor de gewone

[108] De Jong 1977-78 (zie noot 87), p. 104.
[109] De Jong 1977-78 (zie noot 87), p. 104.
[110] Veldman 2006 (zie noot 88), p. 232.

gelovigen. De Bijbelse moraal was overal terug te vinden. Zelfs in *het Narrenschip,* dat geen religieus schrift is, wordt constant nadruk gelegd op leven zoals God dat bedoelt heeft en zoals dat beschreven wordt in de Bijbel. Ook in het verhaal van Sorgheloos maakt Jonck referenties naar de Bijbel. Strikt genomen zijn beide boeken geen religieuze schriften, maar omdat religie en moraal zo sterk met elkaar zijn verbonden moeten ze gelezen worden met de Bijbelse geschriften in het achterhoofd.[111] Een tekening van Esaias van de Velde uit 1629 is een mooie weergave van deze manier van denken (zie afb. 69). In een kroegscène heeft een jolig gezelschap de tijd van hun leven. Mannen en vrouwen doen zich tegoed aan drank en hebben het goed naar hun zin. Centraal in de afbeelding wordt een man speels geplaagd door twee vrouwen. Al zijn aandacht is gevestigd op de dames, maar vanaf zijn plek heeft hij zicht op een tekening dat aan de muur is geprikt. Het is de Verloren Zoon die zich tussen de zwijnen bevindt en uit een trog eet. Niet elke dronkaard in een kroeg is de Verloren Zoon, maar als ze niet oppassen kunnen ze wel eindigen als hem.

[111] Eddy de Jongh (red.) en Ger Luijten, *Spiegel van alledag. Nederlandse genreprenten 1550-1700.* Amsterdam 1997, p. 122.

Conclusie

Naast paneel, papier, steen, hout en textiel was glas ooit ook een populair medium geweest in de westerse kunstgeschiedenis. Glasruitjes geproduceerd in de vijftiende en zestiende eeuw in de Nederlanden kenden een breed scala aan onderwerpen. We hebben gezien aan de vele voorbeelden dat de iconografie in feite niet veel verschilde van wat er in de prentkunst, schilderkunst en miniatuurkunst geproduceerd werd. Veel van de voorstellingen zijn terug te traceren naar werken van succesvolle kunstenaars en in sommige zeldzame gevallen werden de voorstellingen door de kunstenaar zelf direct op glas aangebracht, zoals bij Dirck Vellert. Ondanks de fragiele aard van het glas is er relatief veel bewaard gebleven, wat aanduidt dat de totale hoeveelheid van glasruitjes die geproduceerd werden nog veel groter was. Door hun plaatsing in seculiere gebouwen en woonhuizen zijn glasruitjes niet alleen van kunsthistorisch belang maar heeft het onderzoek ernaar ook een cultuurhistorische waarde. Immers, gezien de moralistische thematiek van de onderwerpen kan bepaald worden welke normen en waarden van belang waren voor de vijftiende en zestiende - eeuwse middenklasse in de Nederlanden en waar zijn interesses in lagen.

In de kunst zou de middeleeuwen voortleven doordat kunstenaars traditioneel getrouw eeuwenoude motieven over zouden nemen, weliswaar in een nieuwe jasje. De perceptie ervan zou echter met de tijd mee veranderen. Het Oude Testament werd bijvoorbeeld niet meer gezien als een prefiguratie van de het Nieuwe Testament maar werd een op zichzelf staand onderwerp. Behalve het lijden van Christus krijgen de handelingen en woorden die Jezus gesproken heeft tijdens zijn leven nu ook aandacht. Vooral de parabels en de morele lessen die er uit getrokken konden worden waren van groot belang voor het volk, die met de komst van Bijbels in de volkstaal het Woord nu zelf konden lezen.

Door de opkomst van het Humanisme en de devotia moderna en de Reformatie in 1517 waren de vijftiende en zestiende eeuw onderhevig aan grote religieuze, sociale en maatschappelijke veranderingen. Deze veranderingen zijn niet alleen terug te vinden in de kunst maar ook in de literatuur van die tijd. Sebastian Brandt's *het Narrenschip* liet een breuk zien met de manier waarop zonde en moraal beschouwd werden in de middeleeuwen. Zondig gedrag werd niet meer veroorzaakt door de verleidingen van de duivel, maar door de dwaze handelingen van de mens zelf. *Het Narrenschip* past precies in de moraliserende tendens die de kunst en literatuur beginnend vanaf de vijftiende eeuw zou aannemen.

Behalve overeenkomsten zijn er ook veel verschillen tussen deze serie en de prent- en schilderkunst van die tijd, met name het materiaal dat gebruikt werd. Glasruitjes zijn niet alleen mooi om naar te kijken, ze hebben ook de praktische functie om huizen te voorzien van lichtinval. Bovendien zien ruitjes voorzien van licht er drastisch anders uit dan ruitjes waar geen licht door heen schijnt. Het grisaille licht op en de oker en rood tinten krijgen een fellere kleur. Details die zonder lichtinval verloren zouden gaan worden ook duidelijker. Zoals we bij de schroeffles met kokosnoot in het Rijksmuseum gezien hebben kan het materiaal van het object invloed hebben op de keus van de voorstellingen. In het geval van de kokosnoot is er gekozen voor de parabel van de Verloren Zoon om de drinker te beschermen tegen de onfortuinlijke situaties waar de Zoon in belandt door zijn overmatige drank- en spilzucht. Deze theorie is eveneens toepasbaar op glasruitjes. Zoals ik al eerder genoemd hebt speelt licht een grote rol in de beleving van de ruitjes. Deze belevenis wordt nog eens extra benadrukt wanneer de voorstellingen ontleend zijn aan Bijbelse verhalen. Licht wordt in de

Bijbel namelijk talloze keren gebruikt als metafoor voor de gratie van God of Jezus. In Numeri 6:25 worden de Israëlieten gezegend door Aäron met deze woorden: ‘’Moge de HEER het licht van zijn gelaat over u doen schijnen en u genadig zijn”. In de eerste brief van Johannes wordt gesproken over licht en duisternis, en spoort de schrijver aan om het pad van Jezus te volgen: “Dit is wat wij hem hebben horen verkondigen en wat we u verkondigen: God is licht, er is in hem geen spoor van duisternis. Als we zeggen dat we met hem verbonden zijn terwijl we onze weg in duister gaan, liegen we en leven we niet volgens de waarheid. Maar gaan we onze weg in het licht, zoals hijzelf in het licht is, dan zijn we met elkaar verbonden en reinigt het bloed van Jezus, zijn Zoon, ons van alle zonde. […] Belijden we onze zonden, dan zal hij, die trouw en rechtvaardig is, ons onze zonden vergeven en ons reinigen van alle kwaad.” (1 Johannes:5-10). De boodschap om het licht van Jezus te volgen en onze zonden te accepteren komt, in mijn ogen, overeen met de boodschap die deze specifieke serie van glasruitjes probeert over te brengen. De parabel van de Verloren Zoon is een verhaal over boetedoening, inkeer en vergiffenis. De Zoon lijdt onder zijn acties en komt hierdoor tot inkeer waardoor hij vergeven kan worden. Het licht dat door de ruitjes schijnt is als het ware het licht van Jezus die hem op weg naar een goed leven leidt.

De serie met de gelijkenis van de Verloren Zoon past perfect in de tijd waar religie en moraal elkaar beïnvloedden en sterk met elkaar verweven waren. Bovendien zou de Zoon die zijn pas verworven rijkdom even snel weer verliest een toepasselijk verhaal zijn voor een tijd die gekenmerkt wordt door grote economische voorspoed waar gewone burgers met hun groeiende fortuin zich konden meten aan de hoogste klassen. Naar alle waarschijnlijkheid bestaat de serie in het Centraal Museum nog uit vijf andere ruitjes die de missende scènes uit de parabel bevatten. Dit maakt dat deze serie uit tien ruitjes bestaan kan hebben. Dit betekent dat de serie verspreid was over vijf ramen, aangezien er twee ruitjes per raam geplaatst konden worden (zie afb. 1, 2 en 3). Een huis met vijf ramen is vrij groot. De serie kan in bezit geweest zijn van een welgestelde burger die ervoor waakte om niet te eindigen als de Zoon, en daarom zijn huis versierd heeft met ruitjes die ervoor waarschuwen om matig om te gaan met zijn fortuin.

Appendix[112]

Het Verhaal van Sorgheloos
Jacob Jabosz. Jonck, 1541

1. Ick, Sorgheloose, stel my ter jacht fray ende lustisch
2. met Weelde, mijn lief, die ick beminne.
3. Ghemack, mijn pagie, is oock seer rustich,
4. op weleke twee ick fondeer mijn hert ende sinne,
5. want duer haer beyder aenschouwen solaes ick vinne.
6. Dies my gheen molestacie mach so beswaren,
7. als ick slechs haer beyder pays ghewinne,
8. want druck ende verdriet doense van my verharen.
9. Ken achtet goet niet, al hebbent mijn ouders gaen sparen.
10. Ick wilt verteeren met hoveeren, drincken ende storten,
11. want minnert het goet, die daghen die corten.

12. Ghy, jonghe ghesellen van cloecke statueren,
13. slacht niet den sorgheloose, maer leeft by maten,
14. peynsende tleven sal hier niet langhe dueren.
15. Ende die sorgheloose blijve by godt verwaten
16. ende si en comen oock niet tot mannen van staten;
17. jae, na een vruecht volghen wel duysentich suchten.
18. Maer met u goet doet de armen doch charitaten.
19. So sullen uut u wasschen die gherechte vruchten
20. ende weelde en ghemack sullen daer door van u niet vluchten,
21. maer uwer buchten sullen daer door vermeeren van stonden an;
22. dus peynst doch een weynich op den ouden man.

23. Tsa, laet ons nu storten ende poeyen,
24. want int huys van Quistenburch sijn wy gheseeten.
25. O Weelde, mijn lief, wilt u doch verfroyen;
26. hier is ghenoech om drincken, om eeten.
27. Ende Ghemack, mijn pagie, wilt doch alle druck vergheten,
28. want in mijn boerse is noch so menich pont.
29. Ende tuwer beyder besten vaet mijn vermeeten,
30. want die liefde uwer beyden heeft mijn herte doorwont.
31. Tlijf is mijn ghesont; stelt den buyck int ront.
32. Tot deser stont wilt trueren noch sorghen.
33. Faelgeert ons tgelt, ick hebt ghestelt al op een borghen.

34. Alle jonghe ghesellen, hoort mijn vertrecken.
35. Bruyct doch maet in uwen jonghe leven fier,
36. want dusdanich leven is mede te ghecken.
37. Men mach wel drincken wijn ende bier
38. ende beminnen weelde in matelicker manier,
39. maer thuys van Quistenburch wilt niet in logeren.
40. want onmaet vergaet, als men daghelicx aenschouwen hier.
41. Ghemack moechdi oock wel begheren,

[112] Tekst getranscribeerd door P.J. De Jong, overgenomen uit zijn artikel S*orgheloos, een zestiende-eeuwse rijmprentenreeks. Tekst en commentaar,* in: Spektator 7 (1977-1978), pp. 117-120.

42. maer al winnende moecht ghijt te met verteren.
43. So moechdi domineren na uwer willen,
44. want een weynich goets smijtmen haest door die billen.

45. Tsa, pijper, speelt op; die maeltijt is ghedaen.
46. Wy moeten nu een wijl danschen ende reyen,
47. want goet loon suldy van my ontfaen.
48. Weelde en ick, Sorgheloose, onder ons beyen
49. sullen een voetken houwen om druck te verspreyen,
50. opdat Ghemack, mijn pagie, mach vruecht aenschouwen.
51. Dus speelt op een speelken hier van den keyen,
52. al sou ick een penninck in mijn boerse niet houwen,
53. want ramp in die boerse volcht tgheluck van vrouwen.
54. Dus laet ons danschen, hoveren, genuecht hanteren,
55. al sout gheluck in ongheluck hem noch verkeren.

56. Ghy, jonghe bloemen, tsi knecht ofte maecht,
57. spieghelt vant leven van den sorgheloose hier
58. ende denckt opt woort dat den schrift ghewaecht:
59. Tvolck sat om eeten ende sijn opghestaen fier
60. om te danschen, te spelen. Volcht haer in gheen manier,
61. maer weest dancbaer van sijn gave grootelick.
62. Ghij moet wel eerlick maecken goet schier
63. ende comen by malcanderen meniotelick,
64. ja, danschen by maten, niet al verquisten bloetelick.
65. Dus onthout mijn leere ende reghel fijne:
66. Tis beter ghespieghelt dan een spieghel te zijne.

67. O, wreede Fortuyne, hoe valdi mijn dus fel,
68. dat alle mijn patrimonien daer is ghebleven.
69. Thert lijt inwendich groot ghequel,
70. want Weelde, mijn lief, wil mijn begheven
71. met Ghemack, mijn pagie, dier zijn int herte verheven,
72. want Pover ende Aermoede beghinnen my te locken.
73. Voor goet wert my tquaet noch toe ghedreven,
74. omdat ick gheen payment weet meer te docken.
75. Och, mijn ghelt, mijn pandt ende alle mijn schoene rocken
76. heb ick verlooren in eender canschen.
77. Wat noot waert, mocht ick met Weelde int wambosch danschen.

78. Ghi, jonghe gheesten, bruyct doch mate soet
79. in uwen leven, dat onlang is duerlick.
80. Speelt doch so haest niet om nobelen of ducate goet.
81. Merct op den sorgheloose, hier ghestelt figuerlick,
82. ende wilt doch leyen een leven puerlick
83. als christenmenschen behooren met herten vuerlick.
84. Twoort hebt niet in den mont, maer leeft schriftuerlick.
85. Tquaet en dorfdi niet leeren, maer tcomt wel tijelick.
86. Aenvaert die echt met herten blijelick,
87. opdat daer gheen amye tuwe wert ontstolen,
88. want si weten drae watter in der herten is verholen.

89. Och leyder, wat staet mijn te beghinnen;
90. Weelde ende Ghemack gaen mijn ontlopen.
91. Desperacie bestrijt my heel van binnen,
92. want op die twee stont alle mijn hopen.
93. Sy souden niet hooren, al werde van mi gheroepen.
94. Mijn duecht die ick ghedaen heb, is al vergheten.
95. Dats omdat mijn boerse niet langher mach open,
96. want Pover bijt my; ja, ick worde van Armoede ghesmeeten.
97. Och, had ick wat, ick sout wel eeten.
98. Daer ick onlancx nyet en wiste wat my was lustende,
99. Nu mach ick by die schorluyen int stro zijn rustende.

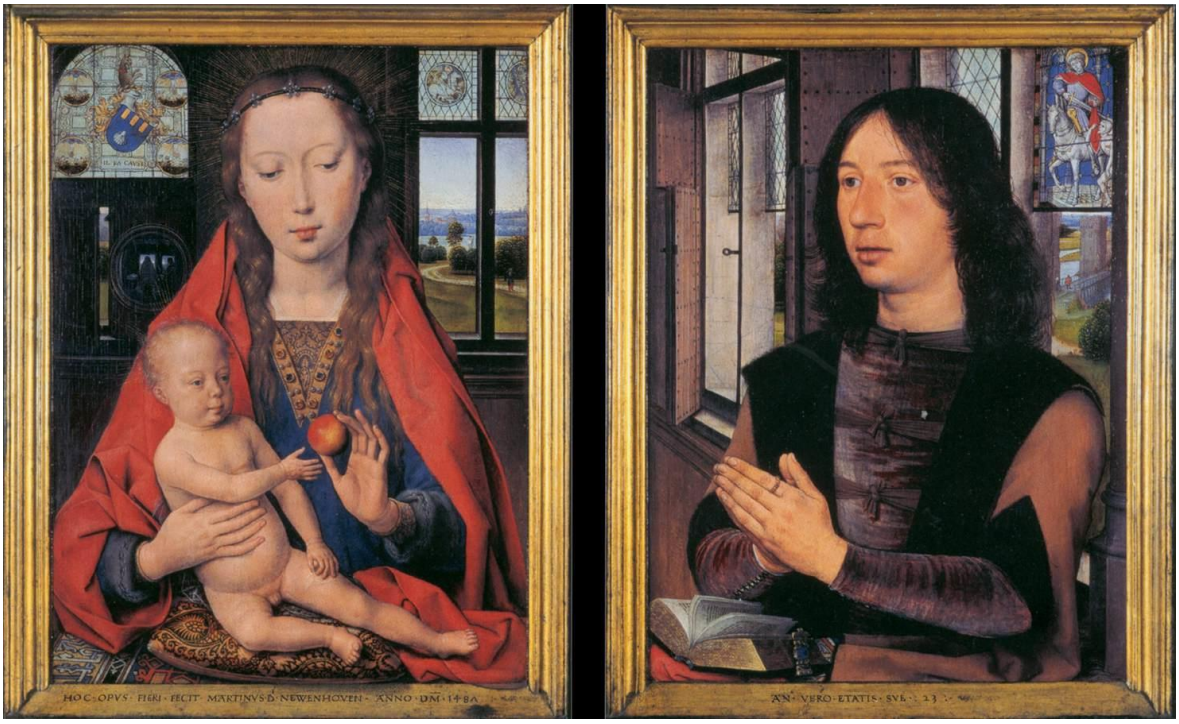
100. Dat eynde van blijschap is droefheyt voorwaer,
101. als Salemon dat seer suyverlick uutleyt.
102. Dus elck wil hem reguleren een paer
103. om mate te ghebruycken ende sinen tijt bereyt,
104. opdat namaels tbeginsel niet en wert beschreyt
105. met den sorgheloose, als elck mach aenschouwen,
106. want therten der vrouwen hem so diverschelick niet,
107. sodatter weynich is in te betrouwen hier.
108. Si vullen een caproen wel duer haer woorts ontrowen hier,
109. maer tende na volcht een swaer verdriet,
110. Want het hert volcht dick die woorden niet.

111. Och, hoe deerlick heb ick hier Armoede ghelaeyen
112. ende Pover stoot my van achteren te met voort.
113. Vrienden ende maghen gaen van my draeyen;
114. dus heb ickt met mijn quaet regement verdoort.
115. Die hont ende die catte pijpen accoort.
116. Die kat sit int scapra ende die hont lickt die pot hier
117. ende Armoede cooct wat met sinnen verstoort.
118. Met stro, ouwe stoelen ende clompen onderhouwen wy tfier,
119. want turf ende hout is ons te dier.
120. Ja, met stinckende spierinck ende een garstighen harinck quaet,
121. daer moet Sorgheloose als nu me worden versaet.

122. Elck neemt in danck als nu ten tyen.
123. Twert hier ghestelt duer der minnen fonck,
124. omdat een yeghelick leven sal meyen.
125. Elck neemt in danck als nu ten tyen.
126. Wy spreken niet op een eerlick verblyen
127. met vrienden ende maghen te drincken eenen goeden dronck.
128. Elck neemt in danck als nu ten tyen.
129. Twert hier ghestelt duer der minnen fonck
130. van een ghenaemt Jacob Jacobzoon Jonck.

Gheprent tot Aemstelredam aen die oude side in die kerckstraet by my, Jan Ewoutzoon, figuersnijder, wonende in den Vergulden Passer.

Afbeeldingenlijst



Afbeelding 1. Hans Memling, Maria met kind en Maarten van Nieuwenhove, 1487, olieverf op paneel, 33,5 cm x 44,7 cm, Sint Jan Hospitaal Brugge.

Afbeelding 2. Joos van Cleve, de Annunciatie, ca. 1525, olieverf op paneel, 86,4 cm x 80 cm, Metropolitan Museum of Art New York.

Afbeelding 3. Meester van Flémalle, De boodschap aan Maria, ca. 1415-1425, olieverf op paneel, 61 cm x 63.7 cm, Koninklijke Musea voor de Schone Kunsten, Brussel.

Afbeelding 4. Meester van Flémalle, De boodschap aan Maria (detail), ca. 1415-1425, olieverf op paneel, 61 cm x 63.7 cm, Koninklijke Musea voor de Schone Kunsten, Brussel.

Afbeelding 5. Anoniem, ruitje met voorstelling uit de gelijkenis van de verloren zoon, ca. 1530, gebrandschilderd glas, grisaille en zilvergeel, d. 22 cm, Centraal Museum Utrecht.

Afbeelding 6. Anoniem, ruitje met voorstelling uit de gelijkenis van de verloren zoon, ca. 1530, gebrandschilderd glas, grisaille en zilvergeel, d. 22 cm, Centraal Museum Utrecht.

Afbeelding 7. Anoniem, ruitje met voorstelling uit de gelijkenis van de verloren zoon, ca. 1530, gebrandschilderd glas, grisaille en zilvergeel, d. 22 cm, Centraal Museum Utrecht.

Afbeelding 8. Anoniem, ruitje met voorstelling uit de gelijkenis van de verloren zoon, ca. 1530, gebrandschilderd glas, grisaille en zilvergeel, d. 22 cm, Centraal Museum Utrecht.

Afbeelding 9. Anoniem, ruitje met voorstelling uit de gelijkenis van de verloren zoon, ca. 1530, gebrandschilderd glas, grisaille en zilvergeel, d. 22 cm, Centraal Museum Utrecht.

Afbeelding 10. Anoniem, Glasruitje met voorstelling van de rijke man en de arme Lazarus, ca. 1510, gebrandschilderd glas, grisaille en zilvergeel, d. 24,4 cm, Museum de Lakenhal Leiden.

Afbeelding 11. Naar ontwerp van Jacob Cornelisz. van Oostsaanen, de Doornenkroning, ca. 1515-1520, gebrandschilderd glas, grisailleverf en zilvergeel, Rijksmuseum Amsterdam.

Afbeelding 12. Jacob Cornelisz. van Oostsanen, de Doornenkroning, 1511, houtsnede, Rijksmuseum Amsterdam.

Afbeelding 13. Naar Pseudo-Ortkens, Susanna en de Ouderlingen, ca. 1520, gebrandschilderd glas, grisaille en zilvergeel, d. 33 cm, Metropolitan Museum of Art New York.

Afbeelding 14. Het stenigen der Ouderlingen, ca. 1525-1550, gebrandschilderd glas, grisaille en zilvergeel, Rijksmuseum Amsterdam.

Afbeelding 15. De Genezing van Tobit, ca. 1555-1560, gebrandschilderd glas, grisaille en zilvergeel, d. 26 cm., Katholieke Universiteit Leuven.

Afbeelding 16. Lambert van Noort, de Genezing van Tobit, ca. 1555, pen in grijs bruin, bruin en grijs gewassen, wit gehoogd, op papier, 254 mm x 264 mm, Staatliche Graphische Sammlung München.

Afbeelding 17. Atelier van Dirck Crabeth, Tobit begraaft een dode en wordt blind door vogelpoep, ca. 1555-1574, pen in donkerbruin, 343 mm x 198 mm, Teylers Museum Haarlem.

Afbeelding 18. naar een ontwerp van Dirck Pietersz. Crabeth, Geboorte van Mozes, ca. 1550, gebrandschilderd glas, grisaille en zilvergeel, d. 25,5 cm, Rijksmuseum Amsterdam.

Afbeelding 19. Dirck Vellert, de Triomf van de Eeuwigheid, 1517, gebrandschilderd glas en grisaille, d. 22.2 cm, Rijksmuseum Amsterdam.

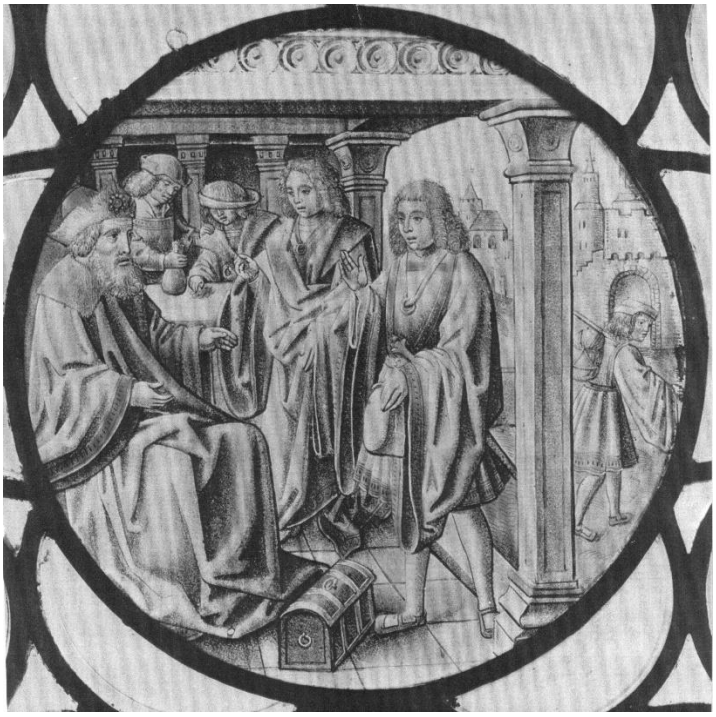
Afbeelding 20. Dirck Vellert, het Oordeel van Cambyses, 1542, gebrandschilderd glas, grisaille, em zilvergeel, d. 29,4 cm, Rijksmuseum Amsterdam.

Afbeelding 21. Jan Swart van Groningen, de Brede Weg en de Smalle Weg, ca. 1530-1535, pen in bruin op papier, Kupferstichkabinett Berlijn.

Afbeelding 22. Anoniem, De Verloren Zoon vraagt om zijn erfdeel, ca. 1530, gebrandschilderd glas, grisaille en zilvergeel, d. 22 cm, privé collectie D. De Graef, West Vlaanderen.

Afbeelding 23. Anoniem, De Verloren Zoon verzilvert zijn erfdeel en vertrekt, ca. 1530, gebrandschilderd glas, grisaille en zilvergeel, King's College, Cambridge, Verenigd Koninkrijk.

Afbeelding 24. Anoniem, De Verloren Zoon verzilvert zijn erfdeel en vertrekt, ca. 1530, gebrandschilderd glas, grisaille en zilvergeel, Cholmondeley Castle kapel, Cheshire, Verenigd Koninkrijk.



Afbeelding 25. Anoniem, De Verloren Zoon verzilvert zijn erfdeel en vertrekt, ca. 1530, gebrandschilderd glas, grisaille en zilvergeel, verblijfplaats onbekend.

Afbeelding 26. Anoniem, De Verloren Zoon vraagt om werk, ca. 1530, gebrandschilderd glas, grisaille en zilvergeel, kapel van Kasteel Edingen, België.

Afbeelding 27. Anoniem, De Verloren Zoon doet boete, ca. 1530, gebrandschilderd glas, grisaille en zilvergeel, d. 22 cm, privé collectie D. De Graef, West Vlaanderen.

Afbeelding 28. Anoniem, De Verloren Zoon als varkenshoeder, ca. 1530, gebrandschilderd glas, grisaille en zilvergeel, Muncaster Castle, Cumbria, Verenigd Koninkrijk.

Afbeelding 29. Anoniem, De Verloren Zoon vergokt zijn erfdeel,, ca. 1530, gebrandschilderd glas, grisaille en zilvergeel, Victoria & Albert Museum, Londen.

Afbeelding 30. Anoniem, De Verloren Zoon verspilt zijn erfdeel in een bordeel,, ca. 1530, gebrandschilderd glas, grisaille en zilvergeel, Longleat House, Horningsham, Wiltshire, Verenigd Koninkrijk.

Afbeelding 31. Anoniem, De Verloren Zoon bij de zwijnen, ca. 1530, gebrandschilderd glas, grisaille en zilvergeel, d. 24 cm, Metropolitan Museum, New York.

Afbeelding 32. Anoniem, de terugkeer van de Verloren Zoon, ca. 1530, gebrandschilderd glas, grisaille en zilvergeel, Victoria & Albert Museum, Londen.

Afbeelding 33. Anoniem, feestmaal voor de terugkeer van de Verloren Zoon, ca. 1530, gebrandschilderd glas, grisaille en zilvergeel, Louvre, Parijs.

Afbeelding 34. Anoniem, Voorbereiding van het feestmaal, ca. 1490-1500, 219 mm x 204 mm, bruin inkt op papier, Louvre, Parijs.

Afbeelding 35. Anoniem, de terugkeer van de Verloren Zoon, 13e eeuws, glas-in-lood, kathedraal van Auxerre, Auxerre.

Afbeelding 36. De Verloren Zoon krijgt zijn erfdeel en de Verloren Zoon verspilt zijn erfdeel, Bible Moralisée, Parijs ca. 1245, Londen, British Museum, Harley MS 1527, folio 34v.

Afbeelding 37. De Verloren Zoon bij de zwijnen en de Terugkeer van de Verloren Zoon, Bible Moralisée, Parijs ca. 1245, Londen, British Museum, Harley MS 1527, folio 35r.

Afbeelding 38. De Verloren Zoon krijgt nieuwe kleren en de Voorbereiding van de feestmaaltijd, Bible Moralisée, Parijs ca. 1245, Londen, British Museum, Harley MS 1527, folio 35r.

Afbeelding 39. De feestmaaltijd voor de Verloren Zoon, Bible Moralisée, Parijs ca. 1245, Londen, British Museum, Harley MS 1527, folio 36v.

Afbeelding 40. Blad met de bekendmaking van Jozef aan zijn broers, de verschijning van Christus aan zijn leerlingen en de terugkeer van de Verloren Zoon. Biblia Pauperum, Nederlanden ca. 1460-1470, British Museum, Londen.

Afbeelding 41. Lucas van Leyden, De terugkeer van de Verloren Zoon, ca. 1508-1512, gravure, 183mm x 247 mm, Rijksmuseum, Amsterdam.

Afbeelding 42. Albrecht Dürer, De Verloren Zoon bij de zwijnen, ca. 1494-1498, gravure, 247 mm x 191 mm, Rijksmuseum, Amsterdam.

Afbeelding 43. Albrecht Dürer, Studie voor de Verloren Zoon bij de zwijnen, ca. 1494-1496, pen en inkt op papier, 216 mm x 220 mm, British Museum, Londen.

Afbeelding 44. De vijf verschillende versies, exclusief afbeelding 28. Deze ruitjes zijn te vinden in de collecties van (v.l.n.r.) het Cholmondeley Castle kapel, Verenigd Koninkrijk, Metropolitan Museum of Art, New York, Museum voor Toegepaste Kunst, Wenen, privé collectie in Hillsborough, Verenigde Staten, en de collectie van K. Tiedemann te Eppelheim, Duitsland.

Afbeelding 45. Hans Sebald Beham, het vertrek van de Verloren Zoon, 1540, gravurre, 59 mm x 98 mm, Rijkmuseum, Amsterdam.

Afbeelding 46. Hans Sebald Beham, Verloren Zoon verspilt zijn erfenis, 1540, gravurre, 52 mm x 94 mm, Rijkmuseum, Amsterdam.

Afbeelding 47. Hans Sebald Beham, de Verloren Zoon als zwijnenhoeder, 1540, gravurre, 57 mm x 96 mm, Rijkmuseum, Amsterdam.

Afbeelding 48. Hans Sebald Beham, terugkeer van de Verloren Zoon, 1540, gravurre, 59 mm x 98 mm, Rijkmuseum, Amsterdam.

Afbeelding 49. Anoniem, Schroeffles met kokosnoot in een montuur van zilver met gesneden taferelen uit de geschiedenis van de Verloren Zoon, ca. 1550-1600, zilver, h 17 cm x d 9 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.

Afbeelding 50. Anoniem, Huwelijksbokaal, 1569, zilver, h 28 cm x d 9,2 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.

Afbeelding 51. Cornelis Massijs, gelijkenis van de Verloren Zoon, 1538, olieverf op paneel, 74,5 cm x 99,5 cm, Rijkmuseum, Amsterdam.

Afbeelding 52. Jeroen Bosch, de Marskramer, ca. 1500, 71 cm x 70,7 cm, olieverf op paneel, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam.

Afbeelding 53. Lucas van Leyden, Herbergscène, 1518-1520, houtsnede, 671 mm x 486 mm, Bibliothèque Nationale, Parijs.

Afbeelding 54. Cornelis Antonisz., Het verhaal van Sorgheloos: de jacht, 1541, houtsnede, 390 mm x 292 mm, Rijksmuseum, Amsterdam.

Afbeelding 55. Cornelis Antonisz., Het verhaal van Sorgheloos: de maaltijd, 1541, houtsnede, 393 mm x 290 mm, Rijksmuseum, Amsterdam.

Afbeelding 56. Cornelis Antonisz., Het verhaal van Sorgheloos: het bal, 1541, houtsnede, 392 mm x 292 mm, Rijksmuseum, Amsterdam.

Afbeelding 57. Cornelis Antonisz., Het verhaal van Sorgheloos: het gokspel, 1541, houtsnede, 395 mm x 289 mm, Rijksmuseum, Amsterdam.

Afbeelding 58. Cornelis Antonisz., Het verhaal van Sorgheloos: de verdrijving van Sorgheloos, 1541, houtsnede, 392 mm x 288 mm, Rijksmuseum, Amsterdam.

Afbeelding 59. Cornelis Antonisz., Het verhaal van Sorgheloos: Sorgheloos leeft in armoede, 1541, houtsnede, 390 mm x 290 mm, Rijksmuseum, Amsterdam.

Afbeelding 60. Pieter Cornelisz. Kunst, Grieselde smeekt Gauthier, 1517, pen in bruine inkt op papier, d. 229 mm, Ashmolean Museum, Londen.

Afbeelding 61. Anoniem, Glasruitjes met Sorgheloos en Weelde, ca. 1520, gebrandschilderd glas, grisaille en zilvergeel, d. 23,5 cm, Stedelijk Museum de Lakenhal, Leiden.

Afbeelding 62. Anoniem, Sorgheloos geslagen door Pover en gebeten door Armoede, ca. 1520, distemper op doek, d. 80.8 cm, Kunstmuseum Basel.

Afbeelding 63. Anoniem, Sorgheloos draagt Armoede en wordt geweigerd, ca. 1520, distemper op doek, d. 80.5 cm, Kunstmuseum Basel.

Afbeelding 64. Pieter Cornelisz Kunst, geboorte van de zoon van Gauthier en Griselda, 1517, pen in bruine inkt op papier, d 22.9 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

Afbeelding 65. Bible Moralisée, Parijs 1226-1275, Oxford, Bodleian Library ms 270b, folio 152r en folio 153v.

Afbeelding 66. Crispijn van de Passe, Studenten in een kroeg, 1612, gravure, 89 mm x 122 mm, Bibliothèque Nationale, Parijs.

Afbeelding 67. Albrecht Dürer, de vier ruiters van de Apocalyps, 1497-1498, houtsnede, 391 mm x 281 mm, Amsterdam, Rijksmuseum.

Afbeelding 68. Albrecht Dürer, Ridder en Landsknecht, c. 1495, houtsnede, 382 mm x 277 mm, New York, Metropolitan Museum of Art.

Afbeelding 69. Esaias van de Velde, Herberginterieur, 1629, pen in zwarte inkt op papier, 200 mm x 322 mm, Staatliche Museen zu Berlin, Berlijn.

https://en.wikipedia.org/wiki/Diptych_of_Maarten_van_Nieuwenhove#/media/File:Hans_Memling_-_Diptych_of_Maarten_Nieuwenhove_-_WGA14955.jpg (afbeelding 1)

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436791 (afbeelding 2)

https://artsandculture.google.com/asset/the-annunciation-master-of-fl%C3%A9malle-robert-campin/qQFSi4Q3kb6IsQ?hl=nl (afbeelding 3 en 4)

Centraal Museum, foto Adriaan van Dam (afbeelding 5 t/m 9)

https://www.lakenhal.nl/nl/collectie/7679 (afbeelding 10)

https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/bk-nm-12563 (afbeelding 11)

https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-BI-6264X (afbeelding 12)

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/469924 (afbeelding 13)

https://www.rijksmuseum.nl/nl/zoeken/objecten?q=stenigen+van+de+ouderlingen&f=1&p=2&ps=12&st=Objects&ii=0#/BK-NM-10181-B,12 (afbeelding 14)

Husband, Timothy B. (red.), *The luminous image. Painted glass roundels in the Lowlands. 1480-1560,* New York: The Metropolitan Museum of Art, 1995. (afb. 15, 16, 21)

Veldman, Ilja, "Jan, Tobit en goede werken: ontwerpen uit het atelier van Dirck Crabeth voor glasruitjes in gasthuizen." *Delineavit et Sculpsit: journal for Dutch and Flemish Prints and Drawings 39 (2015-2016).* (afbeelding 17)

https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/BK-2016-54-1 (afbeelding 18)

https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/BK-1966-58 (afbeelding 19)

https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/BK-14517 (afbeelding 20)

Berserik, C.J., en Caen, J.M.A., *Silver-stained roundels and unipartite panels before the French Revolution. Flanders, vol. 2: the provinces of East and West FLanders.* Turnhout 2007. (afbeelding 22 t/m 34, 44).

Virginia Chieffo Raguin, *Stained glass in thirteenth-century Burgundy,* Princeton 1982. (afbeelding 35)

http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Harley_MS_1527 (afbeelding 36 t/m 39)

https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1354240&partId=1&searchText=the+prodigal+son&sortBy=fromDateDesc&page=1 (afbeelding 40)

https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-1656 (afbeelding 41)

https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-1185 (afbeelding 42)

Bartrum, Giulia, red. *Albrecht Dürer and his legacy. The graphic work of a Renaissance Artist,* Londen: British Museum, 2002. (afbeelding 43)

https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-H-1025 (afbeelding 45)

https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-10.737 (afbeelding 46)

https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-H-Z-10 (afbeelding 47)

https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-10.740 (afbeelding 48)

https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/BK-1966-7 (afbeelding 49)

https://www.rijksmuseum.nl/nl/zoeken/objecten?q=de+verloren+zoon&f=1&p=1&ps=12&type=bokaal&st=Objects&ii=4#/BK-NM-11220,4 (afbeelding 50)

https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-A-1286 (afbeelding 51)

https://www.boijmans.nl/collectie/kunstwerken/1556/de-marskramer (afbeelding 52)

Jacobowitz, Ellen S., and Loeb Stepanek, Stephanie, *The prints of Lucas van Leyden and his contemporaries,* Washington: National Gallery of Art, 1983. (afbeelding 53)

https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-1932-121A (afbeelding 54)

https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1932-121B (afbeelding 55)

https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-1932-121C (afbeelding 56)

https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-1932-121D (afbeelding 57)

https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-1932-121E (afbeelding 58)

https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1932-121F (afbeelding 59)

Husband, Timothy B. en Hoyle, Michael, "Ick Sorgheloose…" A silver-stained roundel in the Cloisters." *Metropolitan Museum Journal 24 (1989),* pp. 173-188 (afbeelding 60, 62 t/m 64)

https://www.lakenhal.nl/nl/collectie/7684 (afbeelding 61)

https://medieval.bodleian.ox.ac.uk/catalog/manuscript_1323 (afbeelding 65)

Veldman, Ilja, *Images for the eye and soul. Function and meaning in Netherlandish prints (1450-1650),* Leiden 2006. (afbeelding 66)

https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-1378 (afbeelding 67)

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/387567 (afbeelding 68)

Jongh, Eddy de (red.) en Luijten, Ger, S*piegel van alledag. Nederlandse Genre prenten 1550-1700,* Amsterdam 1997. (afbeelding 69)

Literatuurlijst

Armstrong, Christine Megan, *The moralizing prints of Cornelis Anthonisz.* Princeton 1990.

Bartrum, Giulia, red. *Albrecht Dürer and his legacy. The graphic work of a Renaissance Artist.* Londen: British Museum, 2002.

Bernet Kempers, A.J., "De oblieman. Metamorfosen van een koekjesverkoper"*, Volkskunde. Driemaandelijks tijdschrift voor de studie van het volksleven* 74 (1973): pp. 1-43.

Berserik, C.J., en Caen, J.M.A., *Silver-stained roundels and unipartite panels before the French Revolution. Flanders, vol. I: the province of Antwerp.* Turnhout 2007.

Berserik, C.J., en Caen, J.M.A., *Silver-stained roundels and unipartite panels before the French Revolution. Flanders, vol. 2: the provinces of East and West Flanders.* Turnhout 2007.

Boon, K.G., *Netherlandish drawings of the fifteenth and sixteenth centuries. Catalogue of the Dutch and Flemish drawings in the Rijksmuseum Volume II.* Amsterdam: Rijkmuseum 1978.

Caen, J.M.A, *The production of stained glass in de county of Flanders and the duchy of Brabant from the XVth to the XVIIIth centuries: materials and techniques.* Turnhout 2009.

Dubbe, B. en Vroom, W.H., "Mecenaat en kunstmarkt in de Nederlanden gedurende de zestiende eeuw." In: *Kunst voor de beeldenstorm. Noordnederlandse kunst 1525-1580.* Amsterdam en Den Haag 1986.

Filedt Kok, J.P., red. *Kunst voor de beeldenstorm. Noordnederlandse kunst 1525-1580.* Amsterdam en Den Haag 1986.

Fritz, Rolf, '*Kokosnootbokalen. Vervaardigd in de Nederlanden van de 15e tot de 18e eeuw*', *Antiek* 13 (1979): pp. 673-731.

Hamel, Christoph de, *The book. A history of the bible*. Londen 2001.

Harbison, Graig, 'Visions and Meditations in Early Flemish Painting', *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 15 (1985) nr. 2: pp. 87-118.

Harten-Boers, Henny van, en Ruyven-Zeman, Zsuzsanna van, met Christiane E. Coebergh-Surie en Herman Janse, *The Stained-Glass Windows in the Sint Janskerk at Gouda. I: The Glazing of the Clerestory of the Choir and of the Former Monastic Church of the Regulars*. Amsterdam 1997.

Hoitsma, Charlotte, *Owning the exotic. A research into the relation between iconography and material in seventeenth-century Netherlandish decorative and applied arts objects with depictions of Africans,* RMA Thesis Universiteit Utrecht 2018

Husband, Timothy B., red. *The luminous image. Painted glass roundels in the Lowlands 1480-1560.* New York: The Metropolitan Museum of Art, 1995.

Jacobowitz, Ellen S., en Loeb Stepanek, Stephanie, *The prints of Lucas van Leyden and his contemporaries.* Washington: National Gallery of Art, 1983.

Jacobs, Lynn F., *Opening doors: the early Netherlandish triptych reinterpreted.* Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2012.

Janssen, Theo en Marynissen, Ann *Het Narrenschip in de Lage Landen. Het schip ingaan – inleiding en aantekeningen.* Gent 2017.

Jong, P.J. de, "Sorgheloos, een zestiende-eeuwse rijmprentenreeks. Tekst en commentaar", *Spektator* 7 (1977-1978): pp. 104-120.

Jongh, Eddy de (red.) en Luijten, Ger, S*piegel van alledag. Nederlandse Genre prenten 1550-1700.* Amsterdam 1997.

Laarhoven, Jan van, *De Beeldtaal van de Christelijke Kunst. Geschiedenis van de Iconografie.* Nijmegen 1992.

Lammertse, Friso (red.), *Van Eyck to Bruegel. 1400-1550: Dutch and Flemish Painting in the collection of the Museum Boijmans van Beuningen.* Rotterdam: Museum Boijmans van Beuningen, 1994.

Lane, Barbara, *Hans Memling. Master painter in fifteenth-century Bruges.* Turnhout 2009.

Lowden, John, *The Making of the Bible Moralisées. I: The Manuscripts.* Pennsylvania 2000.

Maximiliaan P.J., "Some reflections on the social function of diptychs." In: Hand, John Oliver en Spronk, Ron, red. *Essays in context: unfolding the Netherlandisch diptych.* New Haven 2006.

Meuwissen, Daantje (red.). *Jacob Cornelisz van Oostsanen (ca. 1475-1533). De Renaissance in Amsterdam en Alkmaar.* Alkmaar en Amsterdam: Stedelijk Museum Alkmaar en Amsterdam Museum 2014.

Müller, Jürgen red., *Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder.* Neurenberg: Albrecht-Dürer-Haus Nürnberg, 2011.

Panofsky, Erwin, *Iconologie. Thema's en symboliek bij de Renaissanceschilders,* Utrecht 1970.

Porteman, Karel en Smits-Veldt, Mieke B., *Een nieuw vaderland voor de Muzen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1560-1700.* Amsterdam 2013.

Renger, Konrad *Lockere Gesellfschaft. Zur Ikonographie des Verlorenen Sohnes und von Wirtshausszenen in der niederländische Malerei.* Berlijn 1970.

Ritsema van Eck, Pieter C. *Gebrandschilderde ruitjes uit de Nederlanden 1480-1560.* Amsterdam 1999.

Roberts, Helene (red.), *Encyclopedia of Comparative Iconography. Themes depicted in Works of Art*. *Volume 1 A-L.* Chicago 1998.

Ruyven-Zeman, Zsuzsanna van, *Stained glass in the Netherlands before 1795.* Amsterdam 2011.

Smith, Jeffrey Chipps, *The Northern Renaissance.* New York 2004.

Veldman, Ilja, *Nederlands gebrandschilderd glas uit de zestiende eeuw.* Haarlem 2009.

Veldman, Ilja, *Images for the eye and soul. Function and meaning in Netherlandish prints (1450-1650).* Leiden 2006.

Veldman, Ilja, “Jan, Tobit en goede werken: ontwerpen uit het atelier van Dirck Crabeth voor glasruitjes in gasthuizen.” *Delineavit et Sculpsit: journal for Dutch and Flemish Prints and Drawings* 39 (2015-2016): pp. 2-22.

Vos, Dirk de, *Hans Memling. Het volledige oeuvre.* Antwerpen 1994.